

غالية خوجة

أسرار البياض الشعري

سلسلة الدراسات (10) 2009

أسرار البياض الشعري

موسيقى الحدس... تفاعيل الرؤيا

البريد الالكتروني: E-mail net.sy@Vunecri
aru@net.sy
موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu-dam.com

الإخراج الفني: سنديا عثمان
وفاء الساطي
تصميم الغلاف: ميسم حسن

□□

غالية خوجة



أسرار البياض الشعري

موسيقى الحدس.. تفاعيل الرؤيا

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (10)
2009

﴿ إِنَّمَآ أَمْرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيْـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ٨٢ ﴾ (سورة يس)

كل شيء من لغة . .

كل شيء

إلى لغة . .

أليس حينما يُكثّف الشعرُ الشعرَ

يكون قد أصبح شعراً ... ؟

كيف ... ؟

عندما يُعرّف الشعر الحياةَ على ما تخفي

والمجهولَ،

على كيفية الحضور

واللغةَ،

على ما تجهل ...

الفصل الأول

هسهسة الغياب

الشعر والمجهول

- خفاءات المتغيّر الرمزي والأسطوري
- البؤرة الإزاحيّة – دوّامة الأثر
- كيف للقصيدة أن تَتأسْطر ..؟
- كيف تكسر الشعرية عاداتِ اللغة ..؟

مسهسة الغياب ..
الشعر والمجهول

ما دامت الحياة سيبقى الشعراء متسابقين إلى حراثة المجهول، واختلاس بذوره القابلة للتفتح كرؤى جديدة، تنتشها انكشافات المخيلة والحلم متضافرة مع حواس اللغة الحاضرة منها والغائبة وذلك بغية كتابة القصيدة النهائية. وهذا لن يحدث لسبب بسيط، وإشكالي في ذات الوقت، أختصره بالعوالم المحجوبة لطبيعة النفس البشرية وتحولاتها المتواشجة مع الطبيعة الأم وطبيعة اللغة ...

وليعرف الإنسان ذاته والأبعاد الموضوعية المحيطة به، لجأ إلى الشعر باحثاً عن روحه ومسكوناتها، وعن الأنا العليا التي سيصل من خلالها إلى المطلق ...

وهل من سحر آخر غير الشعر يضيء المكنونات، فتشرق به علائقها الجمالية والفنية؟.

إذا قلنا: الشعر مجهول ينبش في المجهول ..

فكيف لنا أن نقرأ احتمالات المجهولَيْن .. ؟!

ستختلف قراءتنا تبعاً لطاقة كل شاعر، ورؤاه، ومواقفه من الأشياء، وكيفية ولوجه في الحالة البكر، وتوظيفه لِلاّمألوفية في الصورة الشعرية وصوتياتها وانعكاسات ذلك على مرايا الروح والكلمة والدهشة ....

ولا بد من تحليل وتركيب مملكة الحدوس التي تعترشها القصيدة،أي، علينا استبار ما وراء فضاءات الجسد القصيدي من حواس، وعناصر، وأدوات تفرز خلائقَها ضمن منظومة جمالية تستلذ بالغرابة والصدام والتحاور الخَلْقي الذي يبدع من عناصر الكينونة، إيقاعاته الميتافيزيقية المتحولة أبداً ...

ولأن الشعراء العرب أدركوا خفاءات هذا المتغير، نجدهم كيف أولوا (الرمز) و(الأسطورة) أهمية خاصة، إضافة إلى الصوفية والمكونات الأخرى التي تعتبر من إشكاليات القصيدة الحديثة . . .

مازال الشعر العربي ينسج أطواره المتعددة، يتشرنق فيها ثم يطير فراشات من حديقة نور إلى أمواج لاوعيٍ يقطف موسيقاها، ويثمر ما يفصح عن بياضه في القلوب القارئة . . . ، المغامرة نحوه . . .

وهكذا بدأت تتسع التحولات الشعرية منذ جماعة **(الإحياء)** إلى **(الرابطة القلمية)** إلى جماعة **(أبولو)** إلى **السياب والملائكة** إلى جماعة **(مجلة شعر)** .. إلى ما هو متوقع في المستقبل...

وتنوع العزف على اللغة وصوتيات المعنى ودفقات المخيلة تبعاً لأسلوبية كل شاعر وثقافتة وطاقته الإبداعية المتفاعلة مع اللحظات الواقعية والرؤيوية .. وإلى هذا يعود الاختلاف والتمايز بين شاعر وآخر، وأحياناً بين الشاعر ونفسه ..

لقد اتجهت القصيدة إلى حداثتها بعدما تمردت على القيود، والاعتياد، والمكرور، والمألوف، وغامرت بعيداً في إيقاعات الذات والكون واللغة..

وهذا يدفعنا إلى استنتاج إبداعي، مفاده هذه المعادلة :

كلما أنجزت القصيدة اللّامتوقع، اقتربت من المجهول، عرّته، واستبدلتْ به نفسها متحولة إلى وقع إشكالي يتمتع ببؤر إضائيّة، كما يتمتع ببؤر إعتامية ..

ولأن الرمز هو أحد تلك البؤر المتناوبة الانكشاف والاحتجاب، فإننا سنستغرقه كمفتاح تناغميّ ـ ("صولفجي ـ محوري" وأساسي منه تنطلق انسجامات أصوات الظهور والخفاء كما تنطلق من مفتاح الصول الموسيقي هارمونية النغمات والإيقاعات والأرواح والنفوس، أصوات الصوت، وأصوات الصمت، وأصوات السكون) ـ يقودنا إلى أعماق النص اللامكتوب، والمتحرك في ذات الآن تحت القصيدة ..

إذن، الرمز حامل لشبكة خلفية تنزح تحت الفضاء الأسود (الكلمات المكتوبة) لتلوّنَ دراميةَ النص بصراعها المتراكم بين المعاني والحدث الشعري

والصور المشكّلة وحدات صغرى لوحدة كبرى هي القصيدة. ولن تجد هذه الشبكية فجوة للعبور والتطوفن غير الرمز الذي ستتدفق من خلاله باتجاهين: من الرمز إلى دواخل النص الشعري، ومن دواخل النص الشعري إلى الرمز.

ألا يمكن أن يكون الرمز محمولاً.. ؟ .

إن الرمز حامل كما أسلفنا، كما أنه محمول في ذات اللحظة الإبداعية. فهو قد يمتلك مرجعية تراثية / أسطورية. وقد ينشئ أسطورته الخاصة. وهذا بالضرورة عائد إلى طاقة الشاعر الخلاقة.

ومثل حصاة رُمَيتْ فوق سطح الماء، تنقّلتْ عليه، خلّفتْ أثرها دوائر، ثم غاصت إلى القاع، فإن الأسطورة تغوص في الرمز الذي يحيلنا عليها - أو إليها - عن طريق طقوسه المنسوجة في منظومة قصيدة ما ..

وعلى هذا، فإن الرمز صورة منزاحة عن الصورة الأسيّة للأسطورة .. والرمز الموظف بشكل إبداعي في النص الشعري، يضيف إلى صوره وتركيباته وبنيته عمقاً وإشعاعاً إيقاعياً يكثف القوْلَ وما وراء القول ويجعله دينامية منفتحة على تنوع الاحتمال ... وإلى ذلك تشير عدة رموز، أذكر منها رموز الخصب والانبعاث والتجدد والاستمرار والدخول في الأبد (اللازمان) مثل العنقاء / الفينيق / عشتار / تموز / أدونيس / جلجامش / الأفعى / التم / انكيدو / السمرمر / السمندل ... /...).

وكم كان محقاً غراهام حين قال: (ليس للرمزية كمصطلح أدبي معنى واضح. فهي ضباب مشع أكثر منها منطقة محددة.) [1].

وليس لنا دليل على الضباب المشع – الرمز، غير إزاحاته المتعددة التي نكتشفها من الأثر العائم على جسد النص، الذي يخبّئ تحته الإزاحة الأولى كأثر

---

[1] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي / تأليف الولي محمد / ط1/ 1990/ المركز الثقافي العربي/ ص 189/.

ثان يواري تحته الإزاحة الثانية ، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية..حيث لا حدود تحكم الأثر وإزاحاته ، بل اتساع يصلك صوته من العميق على هيئة هسهسة إيقاعية غامضة وكأنها تخرج من كهف ما ، أو مغارة ما ، أو سماءٍ ما ، منتبذة من النص مكاناً قصياً ...

فالإزاحة طباقية الأثر والأثر طباقي الإزاحة. وفي نقطة تقاطع الطباقين (الإزاحي ـ الأثري) ـ وهذا ما لا نلمسه الا بالحدس المتعالي ـ فإننا نتبين أن هذه النقطة هي "البؤرة الإزاحية" الظاهرة أولاً كـ " دوامة الأثر " هي الشبكية النقية والشفافة التي تُقوزِحُ المداليلَ من كل زاوية قراءة. إنها مزيغة وفي ذات الآن واضحة إلى حد عدم قدرة القارئ على التعبير الكامل لما يرى .. وبالطبع ، فإن ناتج احتكاك تين الحركتين (حركة التزييغ من كل الزوايا / حركة الوضوح من كل الزوايا) سيكون ويكوّن دراميةَ العلائق التي تُقرأ بطريقة اختلافانية في كل مرة .. وهذا الاختلاف القرائي هو منتوج ذلك التباين المتركب من الطاقة الإبداعية بين لمعان الظلال ولمعان الضوء ، وبين خرير النار والماء .. ، وبين صوتيات الهلام وصوتيات التشكل.. باختصار ، أقول : إنّ الفجوة التي يلتقي فيها الرمز بالأسطورة في نصّ شعري ، هي **البؤرة الإزاحية – دوامة الأثر** ، أي ، ذاك السديم النصي القابل للتشكل والتصير والتلاشي في آن معاً. وهذا (الآن) هو الانعكاس القائم بين الحدس القارئ والحدس المقروء ...

الآن – الانعكاس – أو ، مرايا الأثر ، قراءةٌ وراءها قراءات أُخَر تُوزع ما هو داخل النص وما هو خارج النص ضمن مجال لا أُقرّ بأنه جذري ، لكنه استنباطي يثاقف لغة النص المرئية مع لغته اللا مرئية ، اللا مقروءة ، والتي لا تفارق غيابها إلا حين نحضرها من هناك ، من تحت لغة النص ، ومن غياهب إشاراته المتحركة بخصام وتصالح بين بنيتيه :

البنية السطحية Structure Superficielle والبنية العمقى Structure profonde .

ألا يمكننا أن نعتبر الرمز هو هسهسة الغياب التي تضمرها القصيدة، لتنشئ منها ومن العناصر الأخرى تفاعلها الانكشافي المحير؟..

يتناشز متنوج الخفاء والتجلي لينسجم في بنية هارمونية تتناسب طرداً دالتها الخطية (الفضاء المكتوب) مع دالتها اللا خطية (الفضاء اللامكتوب) حيث يصبح الإلماح والإلماع وقعاً يتراقص، يبكي، يغني، يحترق، يُغيم، يمطر، يبرق، يحتجب ويرعد مع اللغة اللا مرئية المتجهة إلى تشكيل كل شيء (كل المبدع وكل الكون)، وهي ذات اللغة التي يريد المبدع أن يُنْطِقها من خلال نصه المقروء...

إذا اتفقنا على ذلك، فلا بد أن نقول بأن **الشعر هو استفهام هذه اللغة اللامرئية** (إضافة إلى أن الشعر موقف ورؤيا)، استفهام كامن بين العماء الذاتي (الداخلي) كتخصيب مذكر ومؤنث، شرارته تتمتع بشحنات إيجابية وسلبية، تتضاد بتفاعل مثمر، وبين استفهام الـ " كيف " ؟. " كيف " سيتخارج هذا الكامن (بأية أسلوبية وهيئية وروح ؟) ؟. أعتقد بأن في الـ " كيف " تكمن إشكالية الولوج، وعلة ذلك، أن الـ " كيف " حيز مبهم الملامح لكونه منابع الرؤى والحلم المحتضنة في اللاشعور على شكْل طبقات تمكث فيها الـ " كيف " وتخرج منها الرؤى، حيث ما بين (العماء) و(كيف) يكمن اللاشعور، ومفتاحه الرمز. أما ما تحت اللا شعور فيكمن النص الأصلي الذي لمَا يُكتَب بَعدُ... لماذا ؟ لأنه في حالة كمون مُحرَضة من قبل الحواس القلبية، ومُحرضة بعد ذلك لـ " النص " الذي سيصبح " مكتوباً " ...

أليس في قراءة كيفية هذا الصدام لذة النص التي قال بها رولان بارت ... ؟

أليست نقطة الاشتباك الإيحائي بين اللاشعور الفرداني واللاشعور الجماعي هي فضاء آخر لأسطرة القصيدة.. ؟؟.

سيظل مفهوم الرمز منتمياً إلى الاختلاف. فهو عند السيميائيين غيره عند البيانيين، وهو غيره حتى فيما بين السيميائيين أنفسهم وكذلك البيانيين ... إلى آخر ما هنالك من اتجاهات نقدية، إلا أن كل المفاهيم تصب في بوتقة الإزاحة

التي يتمتع بها الرمز، والتي عبْرَها يغيّر الرمز كيميائية أوهاجه، توترّاته، وتمظهراته ...

ولتتضح في أذهاننا نقطة التقاء الرمز بالأسطورة، وقدرة هذه النقطة على محو نفسها لتكتب نفسَها من جديد، نستعير بعض ما ورد في كتاب (الصورة الشعرية): (إن مفهوم الرمز مرتبط عند يونغ بفهمه للاشعور الجماعي. لقد كان يونغ ساخراً عندما قال بأنه من قبيل الاختزال للاشعور إذا قصرناه على الفتات المتساقط من فوق طاولة الشعور، والحقيقة عنده أن الشعور يُكتسب لاحقاً وذلك بالانبثاق من اللاشعور الأولي. وأدق تعريف للاشعور الجماعي هو ذاك الذي قدمه آدلر Adler في قوله: " إن اللاشعور الجماعي حسب صياغة يونغ هو المخزون المكون من كل التجربة الموروثة منذ ملايين السنين. إنه صدى لأحداث ما قبل التاريخ ". هذا اللاشعور الجماعي يتكون من مجموعة من الوحدات تسمى عند يونغ بالأنماط الأولى Archetypes. " إنّ اللاشعور الجماعي كلية Totalite تجمع كل الأنماط الأولى ". هذه الأنماط الأولى المكونة للاشعور الجماعي هي بالضبط مجموع الأساطير، الأسطورة باعتبارها أول وعي حصل للإنسان (في) و(بهذا) الكون. إنّ الأسطورة، هي الأجوبة الأولى التي قدمها الإنسان البدائي على أسئلته المؤرقة، وإذن، فهذه الخبرة المخزونة في ذهن الإنسان تعود عودتها الأبدية، بعد انقضاء عهود البدائية، وقطع الإنسان مسافات بعيدة في مجال " الحضارة " لكي تسفر عن نفسها في الحكايا الشعبية، في الخرافة، في الطقوس، في الأحلام، في الممارسة التخيلية، في الشعر والأدب عامة. هذه التجليات عندما تتمثل لنا في كل هذه الممارسات وفي غيرها نسميها، عند يونغ، الرموز، ولارتباطها باللاشعور الجماعي الذي هو مجموع الأساطير نسميها الرمز الأسطوري).[1]

---

[1] الصورة الشعرية / المصدر السابق / ص 201 / 202 .

وسواء كان الرمز أسطورياً أم غير أسطوري، فإنه ينزلق عبر ثوابت النص إلى شبكة حلزونية تعقد مداليلها المخلخلة لدوالها عن طريق بنية مغايرة ومتغايرة تسري في أنفاق اللغة على هيئة نظام إشاري، أصواته تخادع المعنى وتضلل حركاته الاسترجاعية (هذا ما يحدث في الرمز الأسطوري) وحركاته الاستنباطية (وهذا ما يحدث في الرمز التجاوزي اللاهث إلى خلق أسطورته).

هذه الشبكة المتحلزنة لا تلبث أن تفك ما عقدته من علامات، إشارات، فونيمات(*) ـ الفونيم الوحدة الصوتية الإيقاعية ـ، واستبدالات، لتعيد تركيبها كفضاء متعدد يفرز تأثيراته وإغراءاته، مطلقاً رحيقاً آخر لتداول الفك والتركيب. وهذا هو سبب التحول لنص شعري ما. وبالطبع لا ينفك هذا التحول عن طاقة الشاعر التي كلما تكاثفت، كلما خادعت، مع قابلية العكس...

فمن (فوق الوعي) إلى (الوعي الأعلى) تتحرك ذبذبات الرمز كطاقة متحررة من المبدع إلى النص، ومن النص إلى القارئ. إلا أنها تبقى متحررة في النص لكونها استقلت عن الاثنين (المبدع والقارئ) وانشغلت بتجوالها بين الصور وعلاقتها بعضها مع بعضها، ثم علاقتها مع الصورة الأم (القصيدة) الغائرة نحو عوالمها اللا معقولة المتشابهة مع الحلم وتلاوينه وانقلاباته.

الكلمة الشعرية حمالة معان .

والرمز حمّـال أخيلة.

وكلاهما يشتركان في إنتاج نسق انفجاري - إزاحي، تتراكم شظاياه في هيئة مجردات متزاوجة المحسوس ومستحضرة لما ورائياته ... وكل ذلك ضمن

(*) الفونيمات = القيمة الدلالية للصوت (الوحدات الصوتية) ولها دور مميز في الاحتمالات الدلالية للكلمة. والفونيم نوعان: قطعي segmental = الصوائت والصوامت + الحروف والحركات/ وفوق قطعي supersegmental = النبرات والأنغام والفواصل. راجع الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث/ د. محمد بو عمامة/ مجلة التراث العربي. العدد 85/ أيلول 2003/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق.

عملية فنية تُخلخل كيمياءَ عناصرها المتفاعلة من أجل إظهار المضمر إلى حيز الوجود ... يقول دريدا: (لا يعمل عنصر ولا يأخذ معنى أو يعطيه إلا بإحالته إلى عنصر آخر ماض أو حاضر في إطار اقتصاد آثار " كل كتابة في تصور دريدا هي كلّ أثر سواء كان مكتوباً أم شفوياً أم حتى تجريبياً - فلا يمكن لأيّ أثر أن يكون له معنى في ذاته، إنه مأخوذ سلفاً في شبكة غير محدودة السياقات الممكنة، فحين "يتم الإعلان عن الآخر فإنه يعرض في اختفاء الذات" وإذا كان كل شيء يبدأ بالأثر، فذلك لأنه ليس هناك بالخصوص أثر أصلي).[1]

داخل هذه المدارات الميكانيزمية ينضج الرمز باحثاً عن أثره الأصلي - أسطورته، لكن، أيّة أسطورة...؟.

لنقُل مع بارت: (الأسطورة نوع من الكلام، لكنْ بالطبع ليست الأسطورة أي نوع. فاللغة تتطلب حالات أو ظروفاً خاصة لتصبح أسطورة. والأسطورة نظام للاتصال، أي أنها رسالة " إبلاغ " وهذا يتيح لنا أن ندرك بأنّ الأسطورة لايمكن لها أن تكون موضوعاً، أو مفهوماً، أو فكرة، إنها نمط من العلامة أو الدلالة. هي شكل ما. ومن الوهم ادعاء التمييز بين الموضوعات الأسطورية تبعاً لمحتواها أو لمادتها، فحيث أن الأسطورة نوع من الكلام، فكل شيء يمكن أن يصبح أسطورة، بفرض التعبير عنه عن طريق الحوار. لا تُعرَف الأسطورة بموضوع إبلاغها، ولكن بالطريقة التي تنطق أو تلفظ بها الرسالة (...)، فهل يمكن بالتالي لأيّ شيء أن يكون أسطورة ؟!. نعم، أعتقد هذا. لأن الكون خصب بشكل لانهائيّ في افتراضاته وفي إمكانياته.. وكل (موضوع) في العالم يمكن أن ينتقل من وجود مغلق صامت، إلى حالة مفتوحة. فالشجرة شجرة، لكنها محملة بالغفران والانغماس الأدبي الذاتي، ومحملة بالعصيان

---

(1) سحر الرمز " مختارات في الرمزية والأسطورة " مقاربة وترجمة د. عبدالهادي عبدالرحمن / ط1، 1994، دار الحوار/ ص 48 /.

والرموز. (...) فالأسطورة - قديمة أو غير قديمة - يمكن لها فقط أن تمتلك أساساً تاريخياً، لأن الأسطورة هي نوع من الكلام يختاره التاريخ.)[1]

ولا بدّ من طاقة مميّزة لتخصيب الكون وتحريض الساكن منه وفيه وإجباره على التكوّن والحركة والتصيّر المتناسب مع قدرة الشاعر الكينونة العارف بمخبوءات الأشياء القابلة للتَجَوْهر كأسطورة...

للرمز أن يستعير فضاء لامتناهياً من الأسطورة.

وللأسطورة أن تنهض على الرمز.

لكن،

كيف للقصيدة أن تَتَأسْطَر ...؟.

لِلُغة القصيدة (وتحديداً تلك القصيدة المنتمية للشعر العظيم) لغةٌ أخرى هي أسطورتُها الخارجة عن (اللغة - الموضوع / Object - Language) الداخلة فيما اصطُلح على تسميته بـ (لغة اللغة / اللغة البعدية / مابعد اللغة Metalanguage) (إيحاءات اللغة المضادة). ولن نجد هذه الحركيّة المتداخلة المتخارجة بين لغة القصيدة الأولى ولغتها الثانية والثالثة والسابعة وما إلى نهاية، إلاّ في نصّ شعريّ يتمتّع بمخيّلة خصبة تنقله من حالة الاستدماج (*) (Introjection) إلى حالة تكثيف قصوى، يتشاكل فيها الرمزيّ بالأسطوريّ

---

[1] سحر الرمز / المصدر السابق / ص 59، 60 /.

(*) الاستدماج عملية لاواعية إجمالاً يتمثل الشخص بوساطتها موضوعات وخصائص خارجية كي يجعلها جزءاً من ذاته. وهي تتواجد دائماً مع عكسها "الإسقاط". والسياق أعلاه يؤكد ذلك، معلناً أنّ حالة استدماج نص ما، تعني امتصاص الموجودات (مخيلة الشاعر وما تختزنه من كينونة) مع إسقاط ازدواجي: إلى داخل النص (حالة الكثافة العظمى حيث "كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤيا - النفري"). وإلى خارج النص (التفاعل مع القارئ).

تَواهُجـيًّا، مـوزّعاً شُـحناته تَجاوريـاً، عمـودياً، أفقيـاً، إحاليـاً، إسـقاطياً، واستبدالياً..، تـوزيعاً ينطلق في ذات الآن، ويخلـق بنية مركّبة غير حائرة، لكنها مُحيّرة نتيجةً لديناميكيتها الخصبة، المتنوعة، والفاتنة...

بنية انفجارية كهذه تقترح، بلا شك، سيرورةً اختراقية منتوجها انزياحات العناصر وتحويلية المعنى. ولكي نتوغّل فيها، فنحن بحاجة إلى خيال يوازيها، يتغلغلِ في أنسجتها، يتشظّى معها ويتركّب فيها، جاعلاً منها موجات مائية شافّة تَرى وتُرى..

ولا بدّ من مطَبّ، أي من بؤر إزاحية، سبق وأسميتُها بـ (دوّامة الأثر) ..

فكيف لنا أن نغوص في هذه الدوامة دون أن ننهزم..؟ كيف لنا أن نتجوّل في غاباتها وغرابِتها ولاثَباتِها ونيرانها ونشارك مخلوقاتِها الغامضة حالةَ انتشائها بالغياب والحضور... بالرقص والبكاء واللامألوف..؟؟؟.

إضافة إلى الذائقة الجمالية، لابدّ لنا من حدوس واعية، متثاقفة مع نفسها ومع النص المقروء الذي يطرح حدوسَه كهلام رجراجٍ في منظومته الكلّيّة التي سنصل إلى تحليلها الدلائلي عن طريق الأجزاء الصغرى - المحورية. وأهمها الرمز. وعلّة ذلك، أنّ الرمز مخيلة نصيّة تُداخِل مُسنّناتها الدائمة الحركة بين بياض وآخر.. هكذا إلى لاحدود، تُفرِغ بياضاً، وتملأ آخر.. وما بين البياضين (الممتلئ والفارغ - لنعتبر الأول شحنة إيجابية لذرّةٍ ما، والثاني شحنتها السلبية) يتحرك مكوِّنٌ آخر، هو بمثابة بياض ثالث مسؤول عن عمق النص ومدى أسْطَرته .. أي أنه الخيال التركيبي المكثّف لقصيدة عظيمة استطاعت أن تجد، إضافة إلى رمزها الأسطوري، حالتَها الإبداعية المتفرّدة - أسطورتها..

ولتُنجز القصيدة أسْطَرَتَها، فهي ترتحل مع رموزها التي أشبهَ ماتكون بـ (موشـور) يستقبل الإشارات، يحلّلها ويركّبها، لترتحل إلى مجالاتها الجدليّة المستمرة في خلْق تلامُعها بهيئة مهرجان من الأضواء القُزحية..

فَـ (بِتَكَوُّن الرمز) ينتقل الاهتمام من الخيال الذي يتم ترميزه إلى الخيال الذي يحلّ محلّه أو يأخذ مكانه، ويحدث تخصيص سمات الأخير، وهي السمات

التي تجعله قادراً على استقبال مثل هذا الاهتمام (باللغة التقنية / الشحنة النفسية) وهي سمات التشابه والتجاور والجزء من الكل .. الخ، والتي نراها من سمات عملية التفكير الأولية.

وتُشكل الوحدات الأولى للتفكير، الخيالات البسيطة أو المركبة، والقدرة الأساسية في عملية التفكير الأولية هي القدرة على التعامل بالرموز، فتأتي واحدة لتقف مكان الأخرى في سلسلة لاتنتهي. وهذا أساس قول "أرنست جونز" بأن **الحضارة هي نتاج عمليات لاتنتهي من الإحلالات الرمزية**).[1]

ولأن الخيال لاينفصل عن عمودية الرمز ويختزل سيمائياته كأسطورة، فإن الوظيفة الشعرية ستدوم متحايلة على الواقع وعلى إشاراتها، مُناغمة انزياحاتها من خلال مناوراتها على اللغة..

كيف تُناور الشعرية على اللغة ؟

عندما تُنطِق الشعريةُ اللغةَ كما لم تتعوّد نطْقَه من قبل ..

كيف تكسر الشعرية عاداتِ اللغة ؟

عندما يُفصح المجهولُ الكامن وراء اللغة والمخيلة عن تحوّلاته المختزَلة بعناصر الشعرية وأهمها الرموز التي احتفتْ بها، أيضاً، كريستيفا: (فهذه العناصر (الرموز) تُحيل إلى متعاليات عالمية غيرقابلة للتمثل والمعرفة. ومن بين تلك المتعاليات والوحدات التي نتحدث عنها توجد ترابطات أحادية الجانب. إن الرمز (لايشبه) الموضوع الذي يرمز إليه، كما أن الفضاءين (الرامز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال. يتكفل الرمز بالمرموز (الكونيات Universaux) باعتباره غير قابل للاختزال إلى الرامز (السمة Marque). إن الفكر الأسطوري،

---

(1) سحر الرمز / م. س / ص 170 – 171 /.

الذي يدور في حلقة الرمز، والذي يتجلى في الملحمة والحكايات الشعبية وأناشيد الملاحم Gestes .. الخ، يشتغل على وحدات رمزية تكون وحدات حصر بالمقارنة مع الكونيات المرموزة (البطولة / الشجاعة / النبل / الفضيلة / الخوف / الخيانة .. /. فوظيفة الرمز إذن في بُعده العمودي (الكونيات - السمات) وظيفةُ حصر، أما في بُعده الأفقي فإن وظيفته هي الانفلات من المفارقة. وهكذا يمكننا القول بأن الرمز مضادّ للمفارقة أفقياً، إذْ في منْطقه الخاص تكون الوحدتان المتضادتان حصريتين Exclusives. فالشر والخير لايتلاءمان. وبمجرد مايظهر التناقض فإن الحال يفترض حلاًّ.(...). ويُعطى لنا مفتاح الممارسة الرمزية منذ بدء الخطاب الرمزي، فمسار التطور السيميائي هو عبارة عن حلقة تكون نهايتها مبرمجة ومُعطاة، في صورة أولية، منذ البداية (التي نهايتها هي بدؤها) لأن وظيفة الرمز (ايديولوجيمه) (*) ذاتُ وجود سابق على الملفوظ الرمزي نفسه. ويفضي ذلك إلى الخصائص العامة للممارسة السيميائية الرمزية، أي الحصر الكمّي للرموز، تكرار وحصر الرموز وطابعها العام).[1]

لم تعُد الشعرية العربية المعاصرة سوى توالُج إيحائي يفكّ أقمطتَه مكثّفاً براءةَ كيميائها جانحاً معها وبها إلى مملكة التصادم والغرابة والجحيم... فتلمع ظلالُه وراء اللغة ألغاماً تُشعِل سرّيّةَ الكينونة وتنعطف برمادها نحو الجوهري الذي ينكشف ولا ينكشف في اللحظة الواحدة.

(*) الايديولوجيم Idéologème ايديولوجيم نص ما - حسب كريستيفا - هو البؤرة التي تستوعِب داخلها العقلانيةُ العارفةُ تَحوّلَ الملفوظات (التي لايمكن اختزال النص فيها أبداً) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي الاجتماعي.

(1) علم النص / جوليا كريستيفا /ترجمة فريد الزاهي / ط2 / 1997 دار توبقال / ص 23 - 24 /.

لقد اصطادت النارُ الداخلية للشعراء اللغةَ التي بدأت تنهض منبعثة كالفينيق ..

وإذا كان هنالك " بندول " قصيديّ ما ، فإنه سيكون (الرمز) المنزلق من تحت الرماد إلى جراح الجمر مُتعدياً ذاته والشبكةَ المحيطة به ، إلى خرافة اللهب..

مثل هذا التبندُل الميتافيزيقي ، يتيح لنا التعرّف على صيرورة حدوسنا ، ويجعلنا نتحدّى الواقع الذي يمرّ - عرضيا - بظروفنا العربية المختلفة (الثقافية / الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية / ..). وسيبقى تأثير هذا الواقع السيّء مؤقتاً مادمنا نمتلك بنية شعرية متسامية تنعطف بالنار والشمس إلى علائقها الحضارية التي لابدّ أنها آتية.. تلك العلائق المشعّة من نبوءة ورؤيا وسحر شعرائنا الذين صاهروا بين التجريب والتجريد معلنين زفافَ القيامة إلى الأبجدية. تلك التي ناغمَها أدونيس : (أنا ساعة الهتك العظيم أتت .. وخلخلة العصور) واحترق بها معنا مثل محمود درويش :

(في الأناشيد التي نُنشدُها

نايٌ ،

وفي الناي الذي يسكننا

نارٌ ،

وفي النار التي نُوقدها

عنقاءُ خضراءُ ،

وفي مرثية العنقاء لم أعرفْ

رمادي من غباركْ.) .

ولم ينسَ بقية شعرائنا لحْنَ النار المتراكم في الجراح ، ولن أعدد الأسماء بل سأترك لذائقة القارئ التي علمها الله الأسماء كلها أن تكتشف ما يتحرك في منهجية النار قارئة ومقروءة حيث التحول بين موسيقى البياض من بياته إلى

حجازه إلى مقاماته الأخرى، وتلك الأسرار والسرائر للكلمة وسيماها التي في الأرواح ومرايا البرازخ.

مازالت القصيدة العربية تعزف على هذه الحساسية الرؤيوية رموزَها، قاطفة من النار صَحْوَ الأثر الإشكالي الموقن باتجاه إسرائه إلى استكمال أشكاله الشعرية التي غدتْ إشكالية نتيجةَ عروجها إلى الشعر الخالص المتواري بعيداً في غامض لمّا يُكشَف بعد...

فلنخوّضْ في الغامض لنقترب أكثر من الحقيقة ...

تلك الحقيقة النشوانة المتعانقة مع الاستفهام الأبديّ، مع الأنانكي "Ananke – القدر المطلق"، مع الهوّة المتاقفة بين الأنا والأنا الأخرى، المتكورة على ذاتها كأفعى التكوين، أو كعشبة جلجامش، أو كعناصر الكون المنعكسة من حالاتنا الوجدانية على هيئة علامات مُعَمَّدَة بالماء والنار والتراب والهواء ..

كأنّ (أبو تمام) قصد شيئاً من ذلك في أبياته :

مطر يذوب الصحو منه وخلفه	صحو يكاد من النضارة يمطر
غيثان، فالأنواء غيث ظاهر	لك فعله، والصحو غيث مضمر
وندى، إذا ادّهنت به لممُ الثرى	خلت السحاب أتاك وهو معذر

وما ناتج التفاضُل بين المجهولَيْن (الغياب في المطلق والغياب في الشعر) و"الصحْو" – أجساد القصائد، سوى قراءتنا التي حاورتْ بعض النصوص الشعرية بما يتلاءم وبحث هذا الكتاب الذي راعى التنوّع والشمولية .. نؤيّد دريدا فيما قال: (إن الكتابة هي، أوّلاً، وإلى الأبد، شيء ننحني عليه. خاصة عندما لاتعود الحروف علامات ناريّة في السماء. كان نيتشه يخمّن ذلك، إلاّ أن زرداشت كان موقناً منه: "ها أنا محاط بألواح مكسّرة وأخرى نصف منقوشة فحسب. إنني هنا أنتظر. عندما تحين ساعتي، ساعة النزول من جديد، والهلاك". يجب النزول،

والعمل، والانحناء، للنقش وحَمْل اللوح الجديد الى الوديان، وقراءته وتقديمه للقراءة. الكتابة هي المَخْرج بما هو نزول للمعنى خارج ذاته في ذاته: استعارةً – من – أجل – الغير – في اتجاه – الغير – ها – هُنا. استعارة بما هي إمكان " للغير في هذا العالم، استعارة بما هي ميتافيزيقا ينبغي أنْ يختفي فيها الوجود إذا ما أردنا للآخرِ أن يَظْهر. حَفْر في اتجاه الآخر، حيث يبحث المرء عن ذاته، عن شريانه، وعن الذهب الحَقِّ لظاهرته. نزولٌ "يُمْكنهُ فيه دائماً أن يَضيع / أن يخسر النزول / الهلاك. ولكنه لايكون شيئاً، ولا يكون (نفسه) قبل مغامرة الضياع (الفقدان). ذلك أن " الآخر " الإخائيّ لايكمن أوّلاً في سلامٍ مايُدعى بالـ " مابين – شخصية " وإنما في العَملِ ومخاطر الاستنطاق، هذا الضرب من النّشْدان المشترك (*). إنه ليس موثوقاً منه أوّلاً في سلامِ الإجابة، حيث يقترن توكيدان اثْنان، وإنما هو مُنادَى في الليل، عبر عَمَل الاستنطاق، الذي هو عَمَل في تجويف. الكتابة هي لحظة هذا الوادي الأصليّ للآخر داخل هذا الكيان. لحظة العُمق أيضاً بما هو سقوط. توسُّل النقش وإلحاحُه. " انظروا: هو ذا لوح جديد. ولكن أين هم أخوتي الذين سيساعدونني على حَملِهِ إلى الوديان ونَقْشِهِ في قلوب حقيقيّة .. ؟ ".).[1]

حرصتُ بقدر ما توافر لديَّ على أن تكون النصوص المقروءة نازحة التحوّل.. كما حرصت على أن تكون متواشجة عربياً ... وسنتبيّن أنّ الشعراء بعثوا الأساطير عبر رموزهم المتشابهة أحياناً، كون الرمز والأسطورة يشكّلان الذاكرة الجمْعية مع ملاحظة اختلاف ذات الرموز تبعاً لرؤيا الشاعر وكيفية توظيفها داخل النص.. لماذا؟

(*) يفكك دريدا Interrogation (التساؤل أو الاستنطاق) إلى Inter- rogation، فيصبح التساؤل، كما في أصْلِهِ، عمليةَ طَلَبٍ والتماسٍ مشترك أمام الظواهر.

(1) الكتابة والاختلاف / جاك دريدا / ترجمة كاظم جهاد / دار توبقال / ط1/ 1988 / ص 166 - 167/.

لأن ذلك مرتبط بالذاكرة الذاتية للمبدع، وبمقدرة روحه كـ (أثر) على مناورة الشعرية كـ (أثر) تشفّ من مياهه الأسلوبية كـ (روح) مرفرفة بين الإعتام والإشراق .. ربما في هذا (البرزخ الرمزي) سنصادف ظنون الكلمات والصور والاحتمالات المتقاربة من حيث (الصولفيج) أو (المفتاح الموسيقي للرمز واللا مكتوب واحتمالات الحدوس المواربة، المتوارية، المتلولبة، والمتشكلة إلى ما لا نهاية)، المختلفة من حيث (التقاسيم) المنبثة من حساسية كل من الشعراء:

1 - أمل دنقل

2 - عبد الوهاب البياتي

3 - محمود درويش

4 - أدونيس

الفصل الثاني

صمتيات اللون النشوان

(مختارات من تجربة أمل دنقل)

- تشويش الرغبة
- تكويريّة دينامي التضاد :

- تَغاصُن الألوان
- التفاعُل الظاهري
- التفاعُل الجوّاني

- ميتائيّة التكوين :

- ثنائيّة العناصر (تراكميّة / إنتشاريّة)
- صوتيّات ماوراء الطوْفان :

(الأنوات – الرمز – حدّ التعرية – حدّ الإنتاش)

أمل دنقل

ولد عام 1940 - قرية (القلعة) مركز (قفط) على مسافة قريبة من مدينة (قنا) في صعيد مصر.

كان والده عالماً من علماء الأزهر. حصل على (إجازة العالمية) عام 1940 فأطلق اسم "أمل" على مولودِه الأول تيمناً بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام. وكان يكتب الشعر العمودي، ويملك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي، التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر.

فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة. فأصبح، وهو في هذه السن، مسؤولاً عن أمه وشقيقيه.

أنهى دراسته الثانوية بمدينة قنا. والتحق بكلية الآداب في القاهرة لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل موظفاً بمحكمة قنا وجمارك السويس والإسكندرية ثم موظفاً بمنظمة التضامن الأفرو آسيوي. لكنه كان دائم الفرار من الوظيفة لينصرف إلى الشعر... عرف بالتزامه القومي وقصيدته السياسية الرافضة، ولكن، أهمية شعره تكمن في خروجها عن الميثولوجيا اليونانية والغربية السائدة في شعر الخمسينيات. وفي استيحاء رموز التراث العربي تأكيداً لهويته القومية وسعياً إلى تثوير القصيدة وتحديثها.

صدرت له ستّ مجموعات شعرية هي :

(1) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة / بيروت / 1969 وقد جسّد في هذا الديوان إحساس الإنسان العربي بنكسة 1967 وأكد ارتباطه العميق بوعي القارئ ووجدانه.

(2) تعليق على ماحدث / بيروت / 1971.

(3) مقتل القمر / بيروت / 1974 .

(4) العهد الآتي / بيروت / 1975 .

(5) أقوال جديدة عن حرب السويس / القاهرة / 1983 .

(6) أوراق الغرفة 8 / القاهرة / 1983 .

لازمه مرض السرطان لأكثر من ثلاث سنوات صارع خلالها الموت دون أن يكفَّ عن حديث الشعر، ليجعل هذا الصراع "بين متكافئين: "الموت والشعر" كما كتب الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي.

توفي إثر المرض في أيار /1983/ في القاهرة.

صمتيّات اللون النشوان ...

(1) – تشويش الرغبة :

مابين اللونَيْن الأبيض والأسود، يُسقط الشاعر (أمل دنقل) ظلالَ حواسه لتُشكّل المرموزات اللونية المتفاعلة في مساحة الانفتاح على (الموت) كقطب أول وأخير، ينشر سيْرتَه عبر قطبه النقيض (الحياة).

هل أنا كنتُ طفلاً ..
أم أنّ الذي كان طفلاً سواي ؟ / قصيدة صورة – أوراق الغرفة 8).([1]

تتفتّح ذاكرة (دنقل) على هيئة صمت جدليّ يمحو ماكتب ليتغلغل في ماهية الأشياء، علّه إنْ فعل، وصل إلى مابعد حافّة الحلم المشرفة على الهاوية من جهة، وعلى الغامض من جهات كثيرة..

تتسم تجربة (دنقل) بشعرية تغلّف الحَدَث بانسياب شفيف تُنتجه علائق اللغة العذبة، وبالتشويش الذي يُفارق ميولَ العلائقِ، حين يفاجئها برغبتها المتناسجة مع اللامتوقّع. وهنا يتحول الحدثُ الشعريّ إلى مجازات تحتكر حيزاً ناطقاً في قاع النص، يغيّر حناجرَه مع كلّ ذبذبة تتراكم كمرايا لوجوه الحياة

([1]) كتاب في جريدة رقم 7/ أمل دنقل "مختارات " / طبع في مؤسسة تشرين / دمشق / سورية / أيار / 1998.

والمعيش اليومي بين دلالات متنوعة لمفرداته، مثل: (الكفن / الزهرة / لون التراب / المرأة / الطيور / السماء / نوح / الطوفان / السفينة / الزمان / الوطن / الحلم / النزوح / الجراح / صلاح الدين / القمح / الرؤيا / الحسين / أبو نواس / زرقاء اليمامة / سيزيف / هانيبال / قرطاجة / .. إلخ ..

تصف اللحظةُ الشعرية أبعادها وتسردها مع المحيط بخفوت لاتلبث أن تعلو نبرتُه راجّة مدلوليةَ النص، لاعتمادها على أجيج الذات الشاعرة وهي تتركّب داخل الصور ضمن أنساق تظهر على سطح القصيد، تشوّشه وتعود ثانية إلى بنيته العمقى.. هذه الحركة مابين السطح والعمق تشكّل احتكاكاً بين المعاني، منتوجهُ فجوةُ التوتّر المجسَّدة بكلّيّة القصيدة المتناوبة لأطوار الرمز بين الخفوت والصعود، بين الأثر الظاهر، والأثر الغائر..

وإلى هذه الديناميَة تنتمي بعض القصائد مثل: (ضد مَنْ ؟ / زهور / وجه / الطيور / خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين / شجوية / صفحات من كتاب الصيف والشتاء " حمامة / ساق صناعية / شتاء عاصف").

ولنقرأ مالم يقلْه شعر (دنقل) علينا أن نفهم أولاً كيف يرى الشاعرُ الذي فيه إلى الشعر ؟.

يكتب " دنقل " في الورقة الرابعة من قصيدته (من أوراق أبو نواس) :

أيها الشعرُ .. يا أيها الفرحُ المختَلَس !!

(كلّ ماكنتُ أكتبُ في هذه الصفحة الورقيّة

صادرتْه العسسْ !!) .

الشعر فرحٌ مسروق من الزمان والمكان والناس. ولن نلمح وهجه إلاّ إذا عثرنا على ذاك الغائب الذي كتبه الشاعر ولم يكتبه في ذات الوقت .. وما العسس سوى رمز للظلام والجهل وأولئك الخائنين الذين يتجسسون على النور ويسلبونه احتمال الانتشاء بلحظة فرحه أو بلحظة اتصاله مع نفسه ومع الغيب..

الوطن والمرأة والتكوين، عناصر تورق في القصائد، جاعلة من هيئاتها المختلفة الرموز، محاورَ للتبدّل والتصيّر والتناوش. تتلوّن تبعاً للعمق الذي تطرحه القصيدة، فهي ميتائية (ميتافيزيقية) التحاور في قصيدة (ضد مَنْ؟)، وهي ميتائية التكوين في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) و(سِفر ألف دلال)، وهي الموج الواصل بين الملحمة والحياة الملموسة: (سفر الخروج / من أوراق أبو نواس / البكاء بين يدي زرقاء اليمامة / كلمات سبارتكوس الأخيرة / فقرات من كتاب الموت).

هناك سِمة عامة تجمع القصائد، وأعني بها، الحدَث الشعري المتسارد الذي لم يَبْنِ انتشارَه على كثافة الصور المتلاحقة، بل ارتكز على اختزال متفاوت العبور إلى جسد القصيدة، جاعلاً منها، فجوة توترية كبرى كما سبق وذكرت.. حيث تبدو الفجوة - القصيدة، مجالاً لتناغمات متنوعة، لاتدَع معنى شارداً إلا توظفه في الساحة الدلالية، أو في فضائه التوليدي المتناسب مع وحدة النص.. وهذا هو سبب نهوض الصور واتّكائها على حواريّة داخلية وخارجية تُصعِّد المنحنى العادي إلى جمالية لاعادية، تُنشئ، متضافرة، الوظيفةَ الشعرية الشافّة عن إحساس رهيف يرى الأشياء ويكتب أطيافَها .. مؤالفاً بين أطراف نزاعها النائسة بين المألوف ونقيضه الفنّي.

نمثّل لذلك بالمقطع الأول من قصيدة (فقرات من كتاب الموت):

كلّ صباح ..
أفتح الصنبورَ في إرهاقْ
مغتسلاً في مائه الرقراقْ
وعندما ..
أجلس للطعام .. مُرغماً:
أبصرُ في دوائر الأطباقْ
جماجماً ..

جماجماً ..

مغمورةَ الأفواهِ والأحداقْ !!

فلولا بزوغ التراكم الدلالي في نهاية المقطع بهينة صورة صدامية، احتدمتْ فيها مقصدية الشاعر، لكان المقطع ذا نصيب وافر من المباشرة والبعد الأحادي اليومي لِلُغة والفعل والحواس.

(2) تكويريّة دينامي التضاد :

تتوازى مدلولات البياض والسواد في حالة الشاعر المتسائلة عن سر الكينونة والذات.. ويبقى السرّ كامناً تحت رماديّات العدم والوجود كمونَ الجمر الذي تشير حرارته عليه دون أن تكشف عن أيقونَيْهِ الزماني والمكاني.

وجُلّ مايتّضح هذا الدينامي في تكويرية النقائض المتلوّنة بين الأبيض والأسود، أي بين ثنائية النقائض: (الموت/ الحياة) /(الخصب/ اليباس) / (الإيجاب/ السلب) / (الوجود/ اللاوجود)...

تغلب هذه المعادلة على شعرية (دنقل) التي تحاول الغَور في إشكالية التعالق الضدّي المنتشر في القصائد بهيئات إشارية، أو مباشرة ...

في قصيدة (ضد مَنْ ؟) تطفو حركة العنوان الاستفهامية على شكل دائرة، مركزها الحياتي يتشعّب من اللون الأبيض.. ومحيطها الشمولي يلتفّ حول نفسه كدائرة "الأوروبورس" حيث ذيل الأفعى في فمها، لكن هذا المحيط، وليستكمل تكويريتَه، فإنه يظهر باللون الأسود.

مركز الدائرة الأبيض يدور عكْس محيطه الأسود، منتجاً من صِداميته مفارَقات الانوجاد المتواشجة بين النقيضين، حيث الموت بذرة الحياة، والحياة بذرة الموت. وما الفتق المتنامي بينهما سوى سؤال الكشف والحلم والترائي.

يتّخذ السؤال تعريجات في البنية الدلالية، مشحونة بحواس الشاعر وشكوكه المتيقّنة في خاتمة القصيدة بلونَين: لون الحقيقة، ولون تراب الوطن..

فما هو لون الحقيقة الذي صادفه الشاعر، وهل لون تراب الوطن، فقط هو لون التراب؟.

تَتَغَاصَنُ ألوان النص متراكمة كفجوة رمزية تتوالد منها حركات الأثر الأخرى التي تحكم القصيدة وتوضح مقصديةً الشاعر المتناغمة مع خلفية المشاهد اليومية، المعاشة في حالة مرض تشظّت إلى رؤيا ناشزَت المركزَ والمحيط، بغية مؤالفة التضادّ.

في غُرف العمليات.
كان نقاب الأطباء أبيضَ.
لون المعاطف أبيض.
تاج الحكيمات أبيضَ. أردية الراهبات.
الملاءاتُ.
لون الأسرّةِ. أربطة الشاش والقُطن.
قرصُ المنوّم. أنبوبةُ المصْلِ.
كوبُ اللبن.
كلّ هذا يشيع بقلبي الوهَنْ.
كلّ هذا البياض يذكّرني بالكَفَنْ!

يستدرج الرمز (اللون الأبيض) نفسَه في هذا المشهد الشعري مواحداً الأشياء من خلال تفاعلَيها مع الحياة:

(1) - التفاعل الظاهري المُلامس للبُعد الموضوعي كالمكان (غرف العمليات / الأسرّة)، وكالأنوات الأخرى المجاورة (الأطباء / الحكيمات / الراهبات)، وكالتفاصيل (المعاطف/ أربطة الشاش / القطن / الملاءات / الأردية ..).

(2) - التفاعل الجوّاني المنطلق من الذات الشاعرة، الحامل للتفاعل السابق (الظاهري) والمُسقط له في ذات اللحظة، على الذات، المرموز إليها بـ (قلبي)، والتي تحمل احتمالات الشبكة اللونية في الذاكرة كمعادل متواز مع تسارُع النبض المقارِن للتفاعلَين وبين انعكاساتهما على الجملة - المحور، المركّزة في (الكفن).

بعد ذلك تبدأ توتّرات الاحتمالات والإسقاطات والإنعكاسات دخولَها على مرايا التضاد الممتصّة لتساؤلَين جوهريّين يفرزان البؤرة اللونية المتعارضة ظاهرياً مع البياض، لكونها باطنياً لاتنفصل عنه، وتتشكّل معه وبه ضمن نسق تجاوري يشدّ نسيجَه بعضه إلى بعضه ليقطعه فجأة عن طريق الاستفهامات التقابلية:

فلماذا إذا متّ ..
يأتي المعزونَ مُتّشحينَ ..
بشارات لون الحِدادْ ؟
هل لأنّ السوادْ ..
هو لون النجاة من الموتِ .
لون التميمةِ ضدّ .. الزمنْ .

تصل الجملة الشعرية إلى ذروة إيقاعها الميتائي عندما تجعل الرمز الضديد (الأسود) متّحداً مع الموت، وضدّ الموت، من جهة، وتجعله متحداً مع الزمن وضد الزمن، من جهة أخرى.

إذن يلتقي الزمن والموت على ضفة مقابلة للأسود. ويلتقي الأسود على ضفة تقابلية، كذلك، مع الأبيض..

وفي نقطة التقاء الرمزَين، تنفتح الدلالة على الذات كاحتمال أقصى يدور حول مركز أسيّ ناتج عن التحام (الخَفق) بـ (القلق):

ضدّ مَنْ ؟

ومتى القلبُ – في الخفقانِ – اطمأنْ ؟

الموت قلق.

والحياة قلق.

وما بينهما تتحرك لحظات الشاعر منغمسة بألوان العلائق الطبيعية للوجود الداخلي والخارجي. حيث تقترن ظلاليةُ الحنين (الأصدقاء) مع ظلالية الحقيقة (الموت).. ويظل (الوطن) كالحياة خارج (الكفن والسواد) :

بين لونين : أستقبل الأصدقاء ..

الذين يرون سريري قبرا

وحياتيَ .. دهرا

وأرى في العيون العميقةِ

لونَ الحقيقةِ

لونَ تراب الوطنْ

لقد تحاورت تكويرية التضاد في قصيدة (ضد مَنْ) ؟ لتنسل من نفسها تكويرية غير مرئية، كشفنا عن دالّتها التقابلية المنحسرة إلى نقطة الالتقاء المتجانس، والمتشعبة إلى مدلولات فَراشيّة تُشرق من الإيقاع العميق للتضاد، لتنبسط على لغة ميْزتها البسيط المتعامق.

(3) – ميتائية التكوين :

تجنح رموز الطوْفان إلى خلْق عناصر مزدوجة :

(1) – عناصر تراكمية تستعير من الطوفان ذاكرتَه الجمْعية المتكوّنة كبنية أولية حضنت العناصرَ الأخرى من قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) وتشابَكتْ عبر الرموز (الطوفان / نوح / السفينة / الدمار / النجاة / ابن نوح وسِمته "العصيان ") .

(2) - عناصر انتشارية أزاحت تراكمية العناصر السابقة إلى منعطف ذاتي، جدّد صياغةَ الطوفان بطريقة معاصرة. استمدتْ تحولَها من خلال (ابنِ نوح) الذي تنقلب مرموزاته على نفسها، مانحة العصيان السلبي، عصياناً إيجابياً يوائم المعنى المنزاحَ مع الأنا والوطن.

فعبْر تحريك معنى العصيان، وإضافة استبدال جاء بمثابة فائض دلالي، اكتسب النص أسطورتَه الاسترجاعية والآنيّة. بهذا يكون رمز (ابن نوح) قد اختصر رموزَ الطوفان الأخرى وقام بانزلاق ثنائي انقسمتْ أبعاده على محور انتشاري.

تبدأ القصيدة بتقرير الطوفان، وبغتةِ عودته: (جاء طوفان نوح). وبهذه الجملة ينتهي المقطع التقديمي للنص تاركاً حيّزاً فراغيّاً للقارئ الذي سيجد أنّ الافتتاحية تتكرر كلازمة بين مشهد وآخر، ساحبة معها المتلقي إلى تلك الجزيرة، أو إلى ذاك الجبل، وإلى شواطئ الرؤيا المحيطة بمكانية محددة في النص: (المدينة).

المدينة تغرق شيئاً فشيئاً
تفرّ العصافيرُ.
والماءُ يعلو.
على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد - البنوك -
التماثيل (أجدادنا الخالدين) - المعابد - أجولة القمح -
مستشفيات الولادة - بوّابة السجن - دار الولاية - أروقةِ
الثكنات الحصينه.
العصافير تجلو ..
رويدا ..
رويدا ..
ويطفو الإوز على الماء.

يطفو الأثاثُ ..

ولعبةُ طفل ..

وشهقةُ أمّ حزينةْ

الصبايا يلوّحن فوق السطوحْ

جاء طوفان نوح.

تداعيات اللوحة لاتنسى التفاصيل المكانية المحسوسة، منجزة من خلالها ايقاعات الصور المتتابعة مع فعل الماء، وفعل الغرق، وفعل مابعدَ الماء من صراع يطفو مع كائناته الطبيعية وأشيائه المتموقعة ضمن الحركة الفعلية، مثلما يطفو مع الفضاء المكاني الممدّد (العصافير) كإضافة رابطة بين السماء والأرض. وينمو الصراع مع التفاصيل المكانية ليوظفها في أسْطَرة المعاصَرة (أثاث المنزل / لعبة طفل / مستشفيات الولادة / السجن / مبنى البريد ...) وتتلاطم صوتيّات الأنوات الأخرى مع صوتيات الرمز المائي ودلالاته التدميرية والإحيائية على السواء، مما يدفع دينامية النص إلى مستواها الاشتباكي القائم على التبرعُم بين المجرد الطافح من خلال طُفُو (شهقة أم حزينة) على الماء والتفاصيل.. وما ذلك إلاّ كناية عن الحالة الداخلية المتفاجئة بالطوفان، والمترامية فوقه، من أجل إكمال عملية التداخُل والتخارج بين طرَفي الصراع (الطبيعي / الطوفان) و(الإنساني).

وتأتي عملية الصراع متوسّلة سَرْدَ الحدَث، إلاّ أنها ضمنياً مُتحقّقة عن طريق الصور وعلائقها المعرّية للواقع والراجمة له بإشاراتها الصريحة والمضمرَة، المتلاحمة برموزهِ الهاربة إلى (السفينة) المتخلية عن (الوطن والشعب):

هاهمُ " الحكماء " يفرّون نحو السفينه.

المغنونَ - سائس خيل الأمير - المرابونَ - قاضي القضاةِ

(.. ومملوكُهُ) -

حاملُ السيف - راقصة المعبد

(ابتهجتْ عندما انتشلتْ شَعرَها المستعارْ)

- جباةُ الضرائب - مستوردو شحنات السلاح -

عشيق الأميرة في سمتِهِ الأنثوي الصبوح

جاء طوفان نوح

ثم يختصر (دنقل) ماتبقى شاملاً ماسبق بـ (الجبناء)، ويكثّف فضاءَ المقارَنة حين يحيل دلالةَ العصيان الإيجابي على (أناه) المتحولة إلى (شباب المدينة). وتتعدّد أطراف الصراعِ (الطوفان/ الجبناء / الزمن / الموت) كقطب أول، تعلوه مسافة الإنجاز التي أداها الطرف الثاني (أنا الشاعر / شباب المدينة / استمرارية الحياة في الوطن). حيث تتعالق ظلال الصراع ضمن فاعلية دينامية انفصل فيها طرفا التناحر، ليتصل الحياتي بفنية تصويرية نقلت حركةَ النص إلى ماوراء الطوفان (ويستبقون الزمن).

هاهم الجبناء يفرّون نحو السفينةْ

بينما كنتُ ..

كان شباب المدينةْ ..

يلجمون جواد المياه الجموحْ

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمنْ

ويتراصّ ماوراء الطوفان والزمن، ليقدّم لنا ماتفتّحَ منَ الإيحاء داخل النسيج الرافضِ للصعود إلى السفينة، حيث العصيان يمتص الموتَ ويعكسه حياة تتماوج بين حدين :

(1) - حدّ التعرية والحقيقة عن طريق العملية الاستبدالية التي تحكم القصيدة. فـ (الجبناء) تنقشع عنهم سلوكاتهم وتتدحرج إلى النص، الذي يركّب

مداره المستبدَل بـ (حكمة) ستستمر آثارها متجاوزة الزمان والمكان ، لكونها قابلة لتخطّي التخومَ الماضية والحاضرة والآنية ، ولأنها ، كذلك ، تصلح في كل مكان ، على عكس ماقاله مرّة (باسكال) : (إنّ ماقبلَ " البيرينيه " خطأ مابعدها). وهذا ماجسّدته صورة ما بعد قولْ الذات الشاعرة ، المتخذة من الحوارية طريقة إخبارية ، داخلتْ خارجيتها بالكامن في أبعاد الوحدة الكلية :

(صاح بي سيد الفُلك – قبل حلول السكينة : " انجُ من بلد .. لم تُعد فيه روح " .

قلتُ :

طوبى لمن طُعموا خُبزه ..

في الزمان الحسنْ

وأداروا له الظهرَ

يوم المحنْ .

هذا المنعطَف الأول للعملية الاستبدالية ، يؤدّي إلى منعطَف ثان ، هو الانزياح المكمِل لدلالة (ابن نوح) القصيدية ، وهو الوجه الأنصع للحقيقة التي أرادها الشاعر :

ولنا المجدُ – نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا)

نتحدّى الدمارَ ..

ونأوي إلى جبل لايموت

(يسمّونه الشعب)

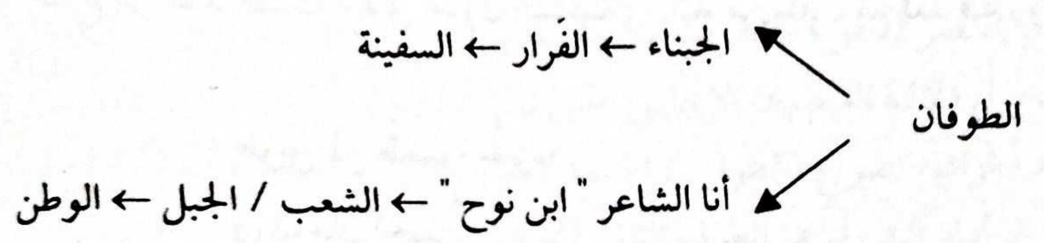
نأبى الفرارَ ..

ونأبى النزوحْ ..

بالتأكيد نأبى النزوح عن الوطن ، كما عناه (دنقل) ولا نفرّ من الوطن إلاّ إليه ، لكننا نحبّ النزوحَ الشعري المتصاعد نحو استبدال (الجبل المنتمي إلى طوفان

نوح) كمكان طبيعي فضّله ابن نوح لِعلوهِ، لكنْ (لاعاصم اليوم من أمر الله) وهنا لاعاصم من (جبل دنقل - الشعب) ...

تُشعرنا هذه المناورَة على الماء، بتناوباتٍ إحاليّة تمارسها حواسُ القصيدة على مياه الصور المتمظهرة كوشيْعَةٍ اتّسع حقلُها شاملاً توزيعَ المحاور الطوفانية على الجسد النصي، وعلى علائق كلماته المغتذية بالاستبدال:



(2) - حَدّ الإنتاش الذي تجاوز مرحلة الموت (الحدّ الأول) بكل تفاصيلها وتقلّباتها والمرتكزة ضمنياً على الانتهاء مع (السكينة) ومع المشاهد السابقة، لتسطع من حيز انتقاليّ هو مبتدؤها الذي يذكّرنا بلازمة (في البدْء كان).. فماذا كان في بدء القصيدة المحاذية للطوفان، والطالعة ممّا وراءه ..؟

كان قلبي الذي نسجتْه الجروحْ

كان قلبي الذي لعنتْه الشروحْ

يرقد - الآن - فوق بقايا المدينه

وردةً من عَطَنْ

هادئاً ..

بعد أن قال " لا " للسفينهْ

.. وأحب الوطن.

أين تكمن الصورة - القنطرة، التي مرّ منها الطوفان، وعبرت خارجها السفينة..؟ أليست هي (قلب الشاعر) الذي تَبادلَ مع لون (الآن) ولون التراب، لونَ الجراح والكلمات؟.

تتجدّد أسطورة الطوفان في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابنِ نوح) عن طريق إعادة إنتاج رموزها بطريقة عكسية أباحت الطوفانَ والموتَ والحياة، ووتّرت علائق مستحدَثة في ظلال الرموز :

(1) - ابنِ نوح العاصي ← الشاعر المتمرّد على الهرب من الوطن والمتشبث به أولاً، وثانياً، بالطوفان الرمزي (الموت) بغية التنامي معه وفيه داخل سيرورة حياتية جديدة (قلبي ... وردة) .

(2) - السفينة ← وسيلة للنجاة من الطوفان في ذاكرتنا الجمْعية. السفينة ← الفرار من الوطن في الأسلوبية الفردانية لذاكرة (دنقل).

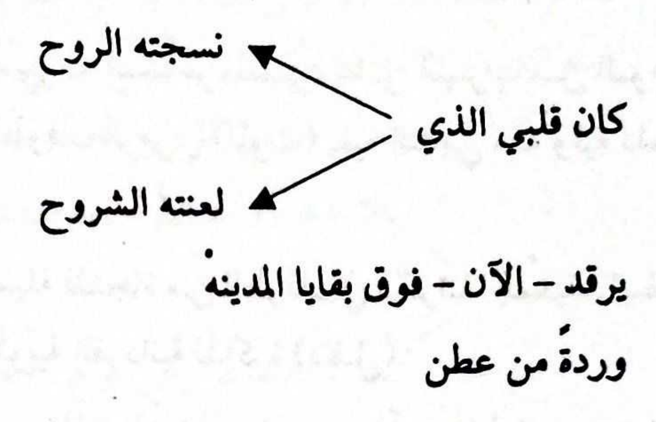
(3) الجبل ← مكانية جغرافية ظنّها ابن نوح ستخلّصه. الجبل ← حواس تراكمية من الحنين والجراح والصلصال المنقسم إلى جزيئين : الشعب والتراب.

امتدّتْ دينامية الجذْر الطوفاني من أسطورتها المركزية إلى أفرُع القصيدة المتناصّة مع مرجعيّتها بمقصدية تحاورية شابكت الإيحاءات المتعاضدة مع فعل الماء، وصورة الموت والانبعاث، من ناحية، وبعثرت الرابطَ التطابقي بين الرموز المحورية، من ناحية أخرى. وهذا ماشملناه بالفقرة أعلاه (3/2/1) فابن نوح يخرج عن سلوكاته المعلومة في النص المركزي (أسطورة الطوفان) ليباعد مدلولاته إلى مقصدية الشاعر التي حلّلناها تبعاً للتراكيب الصورية للنص الفرعي (القصيدة).

وتأتي أهمية القصيدة من انبنائها علي تفكيك الرابط التطابقي وجعله (فجوة) كبرى تعبر منها - إليها، الدلالاتُ الحريصة على اللاتوازي مع رموز الأصل.

ولا تنزح الرموز القصيدية فقط عن تراكمها الموروث، بل، تحقّق ذاتَ الانقسام والابتعاد الذاتُ الشاعرة التي تظهر - إضافة إلى (شباب المدينة / الجبل - الشعب) - بشخصيتين: إحداهما الرائي، وأخراهما الرؤيا، مع ملاحظة أنّ الاتجاه الزماني تنصل من فضائه الماضي، ليدخل فضاء مستمراً، متواحداً مع

زمنيّة النص والأنا ، وهذا ماأكّده النسق الاعتراضي لـ (الآن). وكلّ ذلك اختزلته الصورةُ - الفجوةُ :



يرقد - الآن - فوق بقايا المدينهْ

وردةً من عطن

لقد رأى الشاعر قلبَه الممثّل للشخصية الثانية وللرؤيا وهو يتفتّح بعد الطوفان والفناء ، وردةً من بين الأنقاض ، ووردةً من بين الـ (لا) الحاملة مع زمانية (الآن) لتقاطعات القصيدة ولشبكتها المُفتَّتة للمعنى الاسترجاعي من أجل بنائه بعناصر جديدة .

يلتقط أمل دنقل حَدَثَه الشعريّ من الواقع. يرجّهُ في أعماقه ويُناول رموزَه إلى القصيدة المترقرقة بين السرْد والإخبار والسريلة والتعدّي الذي تنْسلُه الحركيّةَ الفنيّة القائمة على هذه العناصر ، وعلى عنصر الشفافية المُشْخَن بتجاويف إشكالية تدرك المتضادات ولا تدركها المتضاداتُ .. لماذا ؟ .

لأنها تُمارس رغبةَ المُزاوَجة بين اللامتجانس الذاتي والكوني ، مولّدة انسجاماً يتلظّى في العمق ، هناك في البياض الجانح إلى تلوين الصمت الرائي بحلمٍ يقرأ ويمحو ، ويَتشافَهُ بين مستويات مختلفة :

- الأمكنة الموضوعية والنفسية والنصية.

- والأزمنة المتداولَة بطريقة دائرية في السواد - المكتوب ..

وداخل هذه الشفافية ، يتنابع الهادر من العمق بهيئات متناغمة ، تتعاكس أبعادها الجوانية مثل المرايا الغائبة ، أو المرايا التي ستكون ، تاركة الروح تلمعٍ مع ما تتداوله حالة القصيدة في ذاتها ، وذات الشاعر ، وذات القارئ ، في آنٍ معا.

هل هي سمات شعرية أمل دنقل؟

بلا شك، هي من سمات الحداثة الشعرية المنتبهة إلى إيقاظ ما يجول في السؤال، مزاوجة المألوف باللا مألوف، ومنزاحة عن أبعادها الأولى إلى مكامن البصيرة القارئة والمقروءة..

فماذا لو تركنا الدلالات للبصائر؟

وماذا لو قرأتنا القصيدة مثل حدوس الما ورائيات؟



الفصل الثالث

عبدالوهاب البيّاتي

[مختارات]

حلميّة الطقوس / أسطورة المنفى

- تجليّات الطقس
- رموز القيامة :

- الرحيل بين : فضاء الوجود / فضاء الفراغ
- انزياحات النار الباطنيّة عبر المجالَيْن : الواقعي / الأسطوري

- أشكال الديناميّ القصيدي :

- قصيدة السرد
- القصيدة البارقة - الوامضة : (المتسائلة / المتباوحة / الإشاريّة)
- القصيدة الصوفيّة :
- حركة الهبوط وحركة الصعود (دورة الفصول الخمسة) .
- مقامات الإيقاع الصوفي :
- مقام العالم السفلي
- مقام العشق
- مقام العبور
- مقام الصرخة

وتتركّب هذه الوحدات التوزيعية للحلم كبنية نصيّة سنقرؤها ضمن المحاور التالية :

(1) تجليّات الطقس

يفضل البياتي ألا يجد شعره في مدرسة معينة (الرومانسية / الواقعية / السوريالية /..).. إلاّ أننا نلاحظ أنه يمزج بينها، وخاصة في أعماله الأخيرة .. منوّعاً في مفاعيل النص، مرتكزاً على رؤياه وحلمه وموته في بعثرة الوجود وصياغته كعنصر جمالي يتماوج بين الأنساق الصوتية والصوريّة والفراغيّة، لتُشكّل هذه المدلولات، أخيراً، هيئةَ الطقس الشعري المتجول بين هواجس البياتي المختزَلة بين قطبَين :

(1) الرمز / الأسطورة / الصوفية.

(2) محسوسات المجرّد كحواس تناغمية تتهادل بين أثر مرتفع وآخر منخفض ..

من هذه الذخيرة، تستمد اللغة البياتية شعريتَها، فتُلوّن الخفاءَ بالبياض، ثم تمحو مالوّنتْ، كاتبة على مخيلة النص كثافة في الجملة، تتذبذب بين الروح الذاكرتية المسترجعة عن طريق الأسطورة، وبين الروح الرمزية المسترجِعة للرؤيا لحظةَ الإبداع.

بهاتين الروحين تتخارج شعرية البياتي وتدور في نصوصه كذاكرة أُسيّة عليها انبنت حواس النصوص وحدوسها.. وكأنها بذلك تمارس عروجها الذي يغوص في الأعماق ليشفّ أكثر ..

الله والقيثار في لهفتي
إليهما أوقدتُ نار الدليل
برّح بي العشق وها إنني
أموت في بوّابة المستحيل

عبد الوهاب البياتي

- ولد في منطقة باب الشيخ / بغداد عام 1926.
- دخل دار المعلمين العالية عام 1944 التي كان بدر شاكر السياب قد دخلها قبل سنة من دخول البياتي وفيها تعارفا .. حيث كانت نازك الملائكة قد تخرجت من ذات الدار. وكان أول شاعر التقى به البياتي هناك هو الشاعر سليمان العيسى.
- منذ أوائل الخمسينيات والبياتي يرحل من منفى إلى منفى. فلقد عاش في عدة مدن عربية وأجنبية منها: بيروت/ القاهرة / موسكو / فيينا / مدريد / عمان / ودمشق التي قرر فيها إقامته الأخيرة حيث توفي فيها بتاريخ 1999/8/3).
- بدأ بنشرقصائده في مجلة (الثقافة) القاهرية، و(الأديب) اللبنانية ..

من أعماله :

(1) ملائكة وشياطين / شعر / 1950

(2) أباريق مهشمة / شعر / 1954

(3) المجد للأطفال والزيتون / شعر /

(4) النار والكلمات / شعر / 1964

(5) محاكمة في نيسابور / مسرحية / 1963

(6) سفر الفقر والثورة / شعر / 1965

(7) الذي يأتي والذي لايأتي / شعر / 1966

(8) الموت في الحياة / شعر / 1968

(9) الكتابة على الطين/ شعر / 1970

(10) طريق الحرية / شعر /

(11) قمر أخضر / شعر /

(12) مملكة السنبلة / شعر

(13) قصائد حب على بوابات العالم السبع / شعر /

(14) قمر شيراز / شعر /

(15) كتاب البحر / شعر /

(16) بكائية إلى حافظ الشيرازي / شعر / 1999

(17) كتاب المراثي / شعر / 1995

(18) نصوص شرقية / شعر / 1999

(19) ينابيع الشمس / سيرة شعرية / 1999

(20) البحر بعيد أسمعه يتنهد / شعر /

(21) بستان عائشة / شعر /

- ترجم شعره إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والروسية والألمانية وغيرها ..
- تمنح جائزة سنوية للشعر باسم البياتي.
- نال البياتي جائزة "العويس" عام 1995

حلميّة الطقوس / أسطورة المنفى

موجة تلثم أخرى وتموت
وجبال ودهور
وكهوف ملّت الصمت وأقمار من الطين تدور
وأنا أكتب فوق الماء ماقلتُ وقالت عشتروت :
لاتهدئ آه من حبي، وقل شيئاً، به
أؤمن، شيئاً لايموت / قصائد حب إلى عشتار ([1])

ما الذي شابكه (عبدالوهاب البياتي) بين نهر " دجلة " ونيسابور " بغداد البياتي" ؟

وكيف تباعدَ الموتُ عن متحوّلات الرمزَين (النهر = الزمن : " الماضي، الحاضر، المستقبل"/ بغداد = المكان) حتى وصل حافةَ القصائد، ثم .. هوى ..؟ وهل حين أسقطَ البياتي (الموتَ) عن حيوات شعره، نفاهُ ..، أم جعله خلفية لنصوصه..؟ ثم كيف تجلّت مثاقفة الرموز: (شهر زاد/ تموز / عشتار / عائشة / الوحدة / الاغتراب / الطفولة / العالم السفلي / نيتو كريس / بورخيس / الشيرازي / بابل / البحر / الريح / الطين/ ..)؟ كيف تجلّت مثاقفة الرمز مع الأسطورة، ومع الصوفية ؟ وكيف تدرّجت هذه البنية في بنية النصوص؟

([1]) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / منشورات دار الآداب /1970 / ط1/ ص (44).

قبل أن نستقرئ تجليّات الطقس الرمزي والصوفي والأسطوري، وانزياحات العلائق إلى شعريتها الرؤيوية.. نودّ أن نعرف تلك الإيحاءات من (البياتي) أولاً، ثم من شعره ثانياً..

يقول (البياتي) في أحد حواراته[1]، عن الوحدة والزرقة والذات والمتاهة والموت: (في تلك الوحدة الزرقاء، كنت أتأمّل وأحدق في داخل نفسي، فأضيع في متاهة لانهاية لها، فأشعر بالخوف، ثم أعود وكأن كلاباً هي كلاب الموت أو سواها كانت تطاردني في تلك المتاهة).

وتقترن هذه المدلولات المتحركة بكلمات أخرى لـ (البياتي) تُحيل إلى متاهة مثلّثة العناصر: (الرمز/ الأسطورة / الواقع): (كنت أحوّل كل رمز أراه أو أسطورة إلى واقع من محاولة استقصاء جذورها، وكان النهر يومئ لي من خلال حركاته إذا ما أخطأت في محاولاتي، كما كنت أحاول أن أفكر: كيف يمكن تحويل الفعل الإنساني إلى رمز، وكيف يصبح الإنسان أسطورة، أي يعود إلى الأسطورة مثلما جاء منها ؟ / توغلتُ كثيراً في ماورائية الأشياء، ولكنّ معظم الأجوبة التي كنت أتلقاها في توغلي كانت إجابات صوفية من الصعب أن نضعها أمام أشعة العقل الصارمة ونحللها.. / وهكذا فإنّ النهر، أي " دجلة " ظلّ يتقبل مني هذه الأسئلة بصبر، وظللتُ عاكفاً على ضفافه أنتظر الأجوبة التي لاسؤال لها..، والأسئلة التي لاجواب عليها، حتى يوم مبارحتي بغداد للمرة الأولى، ولكن ملامح هذا النهر الفتيّ العجوز، الماضي - الحاضر - المستقبل، ظلّت تلاحقني أيّان ذهبت، وعندما أكتب أحياناً هذه القصيدة أو تلك أحسّ ببصمات أصابعه تتسلّل بين الكلمات أو الإيقاع وبين غابة الرموز وأصقاع الأساطير التي تناولتها في شعري أو حاولت خلقها أو إعادة خلقها.)...[2]

---

[1]. مجلة الآداب / عدد "تموز – آب " / سنة 1993 / ص (19).

[2] عبدالوهاب البياتي/ ينابيع الشمس "السيرة الشعرية " / دار الفرقد – دمشق/ ط1/ 1999 / ص (146 -147)

نستشفّ من خلال هذا التشاكل المتوغل في المتاهة المنفتحة على متاهاتها، كيف يزاوج البياتي بين المتضادات باحثاً في عملية انسجامها عن الجوهر الميتائي للتكوين.. مشعلاً هذا الهاجس - المشترك بين الشعراء، بالحلم. ومشعلاً هذا الحلم بتشكيلية غير ثابتة تسعى مع رؤاها إلى الكشف .. وذلك ضمن تفجير التوغل كإيقاع للنبض ينصهر مع الرمز والأسطورة والفعل الإنساني ليصير واقعاً يعبر مع النهر إلى الكلمات .. هناك، حيث الزمن الإبداعي بأثره النهري يلغي الزمن الواقعي ..، ويعيد ترتيب وصياغةَ الما ورائية .. يجدد صياغة الوجود، وينشئ منظومة علائق رؤيوية تتمايز عن طريق سريلة جذر الأسطورة والارتكاز على أركيولوجيته الذاكرتية، بغية إضافة الفائض المدلولي للنص الشعري، وتوزيع الحلم بأشكال مختلفة، أهمها:

(1) - الحلم المُعدّد :

ويتكون هذا الحلم من فجوة يلتقي فيها رمز (الطفولة) ورمز (الموت)، لايلبث هذا الحلم - الفجوة، أن يعدّد خلائط الرمزين، محوّلاً حيزها إلى جوهر فني تتشاكل فيه مرموزات الطفولة ببراءتها وتحريضاتها وبياضاتها المتحركة بين الذاكرتين (الجمعية / الذاتية) مع مرموزات "الموت من الحياة" وتنويعاتها بين موت أصغر وأكبر.. سيؤدي، عبر النصوص، إلى الحياة، لكن.. ليس من بوتقة الحياة فحسب، بل من جهات أخرى تعود إلى موروثها الأسطوري والشعري، وتُثاقف ماتتراءى من خلال "النهر" وتحديداً، من خلال جزئه الأخير: "المستقبل" حيث الوحدة والزرقة والانبعاث ..

(2) - الحلم المتوالد في اللغة: والذي يغلب على حركة ظهوره التساؤل كلانهاية معادلة للشعر.. وهذا مايشير إليه المنحنى البياني للتجربة البياتية ..

(3) - الحلم الانتشاري الذي غلب على النصوص بعلائقها المزدوجة (الحضور / الغياب) مشكّلاً الأثر الرؤيوي الذي لم يعرف الثبات لا في الشكل، ولا في الصور، ولا في الرموز .. بل، ظَلّ عائماً على شعرية البياتي وكأنه سرق منه ظِلّ المنفى ليتحرر إلى غربة أخرى تكمن بين الكلمات..

أدرج بالأكفان، لكني

أقوم بعد الموت في كل جيل / الرحيل إلى مدن العشق[1]

تتنافذ في هذه المشهدية المعاني بشكل منفتح على المطلق .. وبوّابات هذا الانفتاح تتخذ بُعداً مثلثياً تتناوبه المفردات (الله / القيثار / النار) ولا تتوتر حركية التناوب إلاّ حين تتكافأ معطيات الحواس تنغيمياً مع معطيات الغياب وذلك في مقامين متتاليين (العشق) كمقام أول لانبثاق اللهفة واكتسابها هيئة التنغيم الداخلي والعلوي، و(بوابة المستحيل) كمقام وصلت إليه المعطيات المتكافئة لتتحول فيه إلى لحظة انكشافها القصوى (الموت) الذي ينعطف بالبنية المدلولية إلى بياض لم تُخفهِ مفردة (الأكفان). وهنا تتراكم ألوان الدالآت السابقة (القيثار / النار / الموت) فيتشوش بياض الأكفان بقُزح النار الذي يحمل مدلولات استرجاعية تذكرنا بـ(موسى عليه السلام) والذي يحمل أيضاً ألوان الرغائب والضوء والبحث في الغامض، مثلما يحمل ألوان الحالة وأثر تصوفها. كذلك يتشوش بياض الأكفان بتحولات الإيقاع الداخلي للذات الشاعرة بانفعالاتها وإشراقاتها واندغامها بالحلم الذي يتحد مع (الموت) كلون أسود لايلبث أن ينكمش مع باقي الألوان التشويشية في بياض الأكفان. في هذه الفجوة اللامرئية تتحرك ثقة الشاعر بنفسه وشعره وتعبر إلى مقامها الأخير (الانبعاث) الذي تتصالب ديناميتيه مع عمق القيام العائد الى السيد (المسيح) .. وهكذا بقدر ما تحمل هذه الصور من وضوح، بقدر ما تختزل من الثقافة الموروثة ومن الإيحاءات المغيبة في احتمالاتها.

تُرحّل هذه العناصر إيحاءاتها إلى النصوص البياتية لتكون محوراً مركزياً في النسيج الشعري البياتي.. وتمثل هذه الإيحاءات عروج الأبجدية إلى ما وراءها، هادفة إلى أن تكون الشبكة الكلية للمنتج الإبداعي الذي ينوع عليها ظهوراته

---

[1] عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / دار العودة – بيروت / ص (63).

وخفاءاته.. مضيفاً إليها ما تهجس به الاحتمالات من عشق متحول يدور من الأنثى (عشتار/ نيتوكريس/ عائشة/ لارا/ خزامى/ فروزنده) إلى (التراب) الذي يتشظى إلى العديد من المدلولات، أهمها (الوطن/ المنفى) وتتسع المدلولات الترابية، لتخرج عن المتعيّن إلى تمثلاته الأخرى، مثل (الأنثى/ القصيدة/ الفضاء) وتصب في (الذات الشاعرة) التي سبق وأن تنابعت منها.. وليس بالضرورة أن تستقر في مصبها.. لماذا..؟ لأن الذات دائمة التغير والتبدل، وغير مقتصرة على ذات الشاعر لأنها مقروءة من قبل الذوات الأخرى.. وبذلك تتواحد صوتيات التحول في الخلفية المتثاقفة، فتتفاعل مع بنيات النص، مشكلة منه الحيز الذاكرتي الذي يتشكل وفقاً لمخيلة الصورة الشعرية، المتطابقة إلى حد ما مع إيقاعات الأعماق لحظة الكتابة.. وأقول إلى حد ما، لأن الشاعر ـ كل الشاعر ـ لا يستطيع أن ينقل على الورق كل النص الكامن في مخيلته وقلقه ودمائه.. فالنص الأساسي الذي ما زال جنيناً، يتوارى أو يختفي تماماً في الروح، تاركاً آثار موجاته التي يكتبها النبض على الورق، فيمتلئ البياض (الورق) بسواد (النص) الذي يُخفي تحته بياضاً، يحاول القارئ استشفافه بمحاورته وذلك بما تشرق به المساحة السوداء وبما تُضمره من نصوص بيضاء.. ولنتبين كيف تشابكت مدلولات النار بالهواء بالتراب بالذاكرة والحلم والماء، سنقرأ المقطع السابع من قصيدة (المعبودة):

الوطن الممتد كالقوس من القلب إلى القيثار

الوطن الممتد كالسيف من النهر إلى الصحراء

يرهص بالشارات والأصوات

بخضرة الربيع في عينيك، بالمخاض

الوطن - المنفى: من الأعماق

متوجاً يصعد بالشمس والأسطورة

الوطن - الطفوله

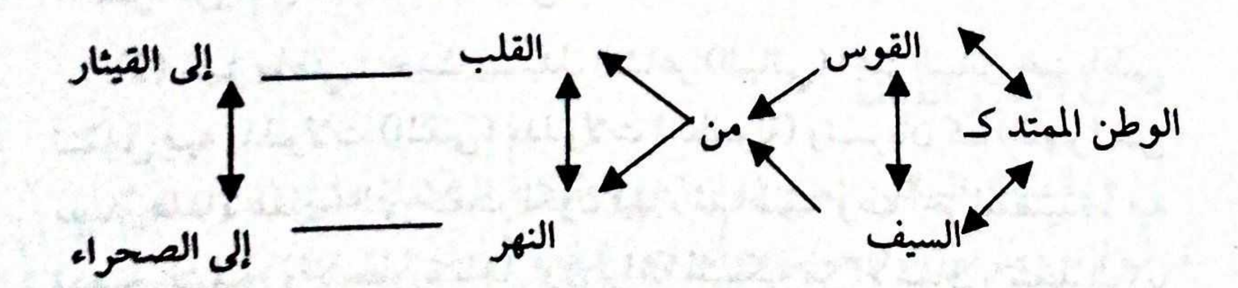
رأيت مولاتي على أطرافه عمود نور يغمر الفرات

تحط آلاف العصافير على أكتافها وتولد المدن

بيضاء في الحلم.[1]

عبر هذا التكوين المنغمس بعناصر الكينونة، تنفرز إيحاءات (الوطن) إلى:

(1) - حيز جغرافي: فيه يظهر الوطن العربي متوزعاً إلى فضاء من النبض والإيقاع ظهر مقنطراً، وكأنه يضمر (بوابة المستحيل) بين إشاراته، وهذا ماتعكسه الهيئة المعمارية للجملة الأولى المنسحبة إلى امتداداتها الجوانية والخارجية وذلك حينما تنحمل على (القوس / القلب / القيثار). ويتوزع الوطن إلى فضاء آخر من التشكيل، تترتب فيه عناصر الامتداد والسمات العربية (السيف / النهر / الصحراء).. وينبني هذا الفضاء على تقابلات موضعية لم تقتصر على الإيقاع الظاهري، بل امتدت الى إيقاع الحركة وما توحي به من هيئات متناسبة مع النسق التكويني لتكرار جملة (الوطن الممتد)، حيث يحدد النسق كيفية الامتداد وصفاته المتراكبة بعد حرف التشبيه (الكاف) ذات الاختزال الزمني القصير بين طرفي المعادلة التشبيهية، والتي يتقابل ما وراءها وفق الشكل التالي:



لابد من تزاوج إشاري بين تلك المتقابلات حتى تكتمل أبعاد الامتداد، وأعني أن هناك علاقة واضحة بين (القوس) و(السيف) تفصح عن الدفاع

---

[1] عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (91).

والمجابهة، وعلاقة خفية بينهما تجعل من القوس بوابة، ومن السيف لمعاناً حاداً يحمل الموت لمن سيقتحم هذه البوابة.

أما جغرافية الامتداد فنجدها غير قابلة للتعيين رغم ابتدائها من شبهات التعيين التقابلية: (القلب/ النهر) بما في هاتين الدالّتين من إيقاع حركي يجعل القلب نهراً، والنهر قلباً.. وكلاهما لايعرفان الثبات، فالنهر إشارة إلى الزمن مثلما هو إشارة إلى تحولات الدم والنبض الذي يتلازم مع الانفتاح على اللانهائي الناتج عن تطابق (القيثارة) و(الصحراء) حيث توحي الدالة الأولى بتنغيم لايعرف الحدود مثلما توحي الدالة الثانية بإيقاعات التراب اللامحدودة وبأسرار هذا التراب..

ينطوي هذا الامتداد على تراسل حواسي أدّته شبكة العلائق المنطلقة من فضائها (الحدسي = القلب) الذي ضمها إليه عبر الملفوظات (القوس / القيثار / السيف / النهر / الصحراء) وبذلك تكتمل مدلولات السمع والبصر التي تتراكم في الجملة الإخبارية (يرهص بالشارات والأصوات). ولا يفتقد هذا الحيز ظلاليته الأخرى، لأننا نجد الحلم يستكمل حالة وجوده المستمدة من (الأنثى) المختزنة للاخضرار والربيع والمخاض، بما في ذلك من دلالة على استمرارية الانبعاث (بخضرة الربيع في عينيك، بالمخاض).

(2) حيز باطني: حيث يستبدل الشاعر (البياتي) الحيز السابق بحيز باطني تتقابل فيه مدلولات (المنفى) بمدلولات (الطفولة) وتسريان كـ (النهر) من مصدرها (الأعماق) التي كثّفت الكون فيها، ثم أطلقته وطناً آخر للقصيدة، فيه تصبح الشمس والأسطورة تاجاً.. وفي براءته المنسكبة من الأعماق، تتخذ الرؤيا عودتها إلى الاخضرار والعينين، وكأنها تدمج المستقبل (حالة التتويج) بالماضي (الطفولة). وفي هذا الحيز الرؤيوي تنمو صور (الحلم) متناوبة الدلالات التطابقية في الحيز السابق:

(1) (رأيت مولاتي = بخضرة الربيع في عينيك)

(2) (المخاض = تولد المدن بيضاء في الحلم)

(3) (الشمس = عمود نور)

(4) (القلب = النهر = الفرات)

(5) (الوطن = المنفى = الطفولة = العصافير = الأسطورة = الأعماق)

إذن، وليتداخل الحيزان عبر حركة الفضاء القصيدي، فإنهما شجّرا مدلولاتهما بطريقة استبدالية وتطابقية تحركت بين المفردات والتفّت على نفسها من خلال وحدتين أساسيتين هما (القلب / الحلم) اللتين انقسمتا إلى عنصرين متناقضين (أنا الشاعر) و(أنا محبوبته).

وبهذا نكون قد كشفنا عن السر الجمالي للمشهدية الشعرية السابقة المتظهرة بلغة بسيطة، لكنها مضمِرة من الكثافة علائق تتحرك في بياض النص متنقلة بين إيقاع الاستبدال غيرالمرئي، وإيقاع النسق.

ولا يقف الطقس الشعري البياتي عند تلك التمويجات المنبعثة من الواقع والعائدة إليه بعد انزياحها عنه إلى جهة وجود أخرى، بل، تتجلّى تحولاته في ثيمات أخرى تُمازج اليومي بالأسطوري، الحلميّ بالأبدي، اللغةَ بظلالها وآزالها.. ومن هنا تأتي أهمية استخدامات (الرمز) لأنها تجعل من ذلك التمازج هاجسها، وباعث توتّراتها المعاشة والمتخيلة.

(2) رموز القيامة

في قصائد البياتي نلمح توازياً بين الخلفية المشتملة على (الموت) بكل مدلولاته ومرموزاته وحواسه وأنزفته وألوانه، وبين (القيامة) بكل مراياها ورموزها وحدوسها وأحلامها.. وكأن نقطة الالتقاء بين سكونية الطرف الأول (الموت) وبين حركية الطرف الثاني (القيامة) هو (المنفى) الذي اختاره (البياتي) لروحه، فشطرها إلى أرواح نصية، تسري من آلام الحياة والواقع إلى معراج الشعر..

ويختلف المنحنى البياني لهذه الحركة تبعاً للحدث الشعري وزمكانية الرؤيا وموقف الشاعر من واقعه المرفوض ولجوئه إلى إنشاء واقع آخر يقوم على

الكلمة وعلى حلميتها.. إلاّ أن السِمة الرحميّة لهذه الحركة في تشكيلها الكبير - النص الشعري - وفي بناء وحداتها النسقية الصغرى - الصور الشعرية - وفي فضائها الدلالي، هي (التكويرية). وهذه التكويرية إنْ دلّت على شيء، فإنها تدلّ على المبدأ الدائري للزمن الذي يؤمن به البياتي. وإذا مانبشنا في هذه الدائرية، فإننا سنعرف جوهرها المقصود، وأعني (أفعى الأوروبورس التكوينية) وعناصر الكون الرباعية.

لكن، هل كان دوران شعرية البياتي متوافقاً مع دوران الدائرة التكوينية؟ أم أنه كان دوراناً معاكساً ؟

يدور منفى البياتي مع شعريته حول الرحيل.. ودوران الرحيل هو دوران منجز في النصوص من خلال فضاءين :

(1) فضاء الوجود: الذي تمركزت فيه عناصر الحواس بواقعها المتكون من العناصر الرباعية.

(2) فضاء الفراغ: الذي انزاح عنه الفضاء الأول تاركاً عليه آثاره كدليل على عدم الانفصال الكلي. حيث في هذا الفضاء تتفاعل آثار فضاء الوجود مع حواس الفراغ.. وكلما اختزلت حواس الفراغ نفسها نازحة عن منطقة الدوران، اقتربت النصوص من الإيحاء وتقاطعت أحلامها، وكلما لم تستطع هذه الحواس الانفلات من منطقتها، ولم تتصير حدوساً، كانت أقرب إلى فضاء الوجود الذي لايحتمل افتراعات تأويلية..

نمثّل لفضاء الوجود بهذا النص البياتي :

قالت: المغول قادمون.

قلت: نعم

فلقد رأيتهم قبل سنوات بعيدة

يقتحمون أسوار المدينة

وها أنا

أراهم الآن،

يقتحمون أسوار بغداد من جديد /[1]

تكويرية وجودية واضحة تؤكد على دائرية الزمن الواقعي الذي يكرر نفسه وأحداثه ومآسيه، ومن لحظة متزائية بعيدة، نراه قريباً مما حدث للعراق على أيدي الاحتلال الأمريكي ومغوله ولصوص البلاد والأرواح.. هي عرافة شعرية أقرب ما تكون إلى موسيقى الحدس وأسرار البياض وتنبوءاته المستقبلية التي استقرأتها اللحظة المكتوبة بواقعية لغوية، لكنها المشحونة بعمق الرؤيا.. وهذا الزمن المتوقع بالنسبة لإحساس الشاعر، الواقع فعلياً بعد وفاته، نجده مرفوضاً من قِبل البياتي الذي يرمز إلى قلبه بـ (النهر) كما سبق ورأينا. وثيمة الزمن النهري (المائي) لدى البياتي أنه يرحل باتجاه دوران آخر (الفضاء الفراغي) الذي يعاكس دورانَ التكوير الوجودي. وليتحقق هذا الزمن الذاتي، فإن (البياتي) يرتكز على المناخ الانبعاثي للأسطورة، موظفاً حدثَها العشتاري والتموزي كحقل دلالي فيه تتنامى الرموز، وترحل مع الأنا الشاعرة إلى قيامة التركيب المنبني بدوره على (الحي الميت): (واستردَّ الميّتُ الحيُ حصانَ العربه)[2]..، وعلى (الحب) الموجود المفقود..، وعلى حيز الزمكانية واللازمكانية، حيث تنضاف إلى القصائد فلسفة البياتي.

طفلة أنت وأنثى واعده

ولدتْ من زبد البحر ومن نار الشموس الخالده

كلما ماتت بعصرٍ، بُعثتْ

قامت من الموت وعادت للظهور

---

[1] عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / جريدة أخبار الأدب عدد (14 شوال 1419 – 31 يناير 1999) ص (16) المقطع رقم (9).

[2] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (51).

أنت عنقاء الحضاراتِ،

وأنثى سارق النيران في كل العصور /[1]

تتواشج مدلولات الطفولة والأنوثة لتلد (العنقاء) التي لم تعد متشكلة من النيران والرماد فقط، بل من (زبد البحر) حيث يتشعب هذا الرمز إلى مدلولات مائية ولونية يُغري عمقه حركة الانبعاث المتجسدة كالأبدية في كل العصور.. والملفت أن النقيض للأثر المائي جاء متولداً من عدة نيران :

(1) نار الشموس الخالدة، حيث ترمز هذه الجملة المضيئة إلى الحركة والاستمرار في الحياة والبزوغ الذي يجهل الدلالة المعتمة (الليل / الموت) .

(2) العنقاء التي لم تظهر في البنية كنار خالصة، بل ممتزجة برمز خصبي آخر (زبد البحر).

(3) بروميثيوس (سارق النيران) والذي اكتشف ماوراء النار والموت وكأن (البياتي) يحيلنا بذلك إلى جلجامش الذي رأى كل شيء..

يؤخذ على هذا المقطع من (قصائد حب إلى عشتار) أنه مدّد فضاء الانبعاث بحيث انخفضت ديناميته وسلبت من المشهد شحناته، فتفرّغت الطاقة من سرعة انتقالها في صياغة البُعد الأسطوري.. والسبب راجع في ذلك إلى الجملة اللاحقة لـ (بُعثْتُ) لأنها شرحت الانبعاث : (قامت من الموت وعادت للظهور).

وقيامة البياتي دائرة، محيطها (الأنثى) و(عناصر التكوين) بينما مركزها هو (الذات) الشاعرة التي تدور في (النار) كرمز متحول ومحوِّل، صاهر ومنصهر، ثم توزع دورانها على محيطها لتخلق منه مرونة علائقية بين أطراف الصورة : (الواقع / الأسطورة / المؤنث / المذكر / الليل / النهار / الموت / الحياة) .

---

[1] عبد الوهاب البياتي / الكتابة على الطين/ م. س / ص (42).

وتتفتّح أعماق هذه البنية الدلالية إلى أعلى توتّر فضائيّ لها في قصيدة (المعجزة)[1] المنزاحة في سوادها وبياضها عبر إيحاءات النار ومرادفاتها (الدم / الروح / الجنون) وعبر تبرعم مدلولات (الماء) وتلاوينه. أما هيئة الدوران، فلم تنبنِ فقط على توليدات هذين الضدين، بل تجرّدتْ لتتجسّد، وتجسّدت لتتجرد، مرتكزة في ذلك على بروز الرمزين (تموز) و(عشتار) كرديفين للمتناقضات حققا انسجام البنى وجعلاها قابلة للتأويل من خلال انبساط دائرة الحياة والموت والانبعاث .. هذه الدائرة التي ظهرت كمتحول لـ (جثة تموز) تستغرقها دائرة أخرى مرتبطة بـ (النهر / البحر / عشتار / الاخضرار) وعندما تلتقي منحنيات الدائرتين في نقاط، أهمها: (الحلم / المخيلة) تعود نار (الذات) الشاعرة إلى محورها الذي انزاحت عنه عبر مجالين:

(1) المجال الأسطوري

(2) المجال الواقعي.

حيث تكشف الصور بهجسها الرمزي الأسطوري عن الواقع، فتعرّيه، وتنزع عنه أقنعة الفصول والإنسان والحياة بمختلف صُعدها (السياسية / الاقتصادية / الاجتماعية /..). وبذلك يتداخل فضاء الوجود مع فضاء الفراغ، منتجاً سردية صراعية متنامية في النار وتشكيلاتها الحلمية المتنوعة.

تبدأ القصيدة بفعلٍ يترك آثاره على الماء معوّماً جسد (العاشق) ولا يكتسب فعل التلاطم (سبح) حركته اللامألوفة إلا حين يستبدل الشاعر (الدم) بـ (الماء):

سبح العاشقُ، ياسيدتي، في دمه وانهارَ سورُ

الصين بعد المعجزه

واستردَ الميّتُ الحيُّ حصانَ العربه

---

[1] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / قصيدة (المعجزة) ص (51).

واستقرتْ روحه الهائمة المضطربه

في الغصون المزهره

ونواة الثمره

فإذا ماعرّت الريحُ قميصَ الشجره

وهوتْ أوراقُها في المقبره

مدّ من فصل إلى فصل يدَ الشحاذ للنور

وقطْرات المطر

كامناً كالنار في الأشياء، مأسوراً طليق

باحثاً كالنهر في مجراهُ في أرض الخرافات

وغابات الحريق

وأول إنجاز لفعل السباحة في الدم كان انهيار سور الصين، ذاك السور العظيم في مبناه وامتداده، كإشارة على انهيار للأرض في الأرض، ناتج عن زلزلة غور العاشق في دمه، في بحره الجوّاني.. ولم تأتِ هذه الحركة الفعلية إلاّ كطاقة هادفة، يسترد فيها الشاعر المرموز إليه بالعاشق العمقَ المرفوع حيث يجوز تلاقي الإثباتِ والنفي في الشعر على عكس البعد المرفوع الأرسطي، وبذلك يتزوج الموتُ الحياة في الصورة (الميّت الحيّ) وينجبان المعادل الخارجي للمعادل الذاتي (حصان العربة) الذي يقيم تواحداً بين الصهيل والقيادة والرغبة الملونة بالدم والبحر والقيامة.. بعد تلك الآثار المتفاعلة، الهادمة للعلائق الطبيعية وللوجود، تنبعث حركة توحي بالاستقرار إلاّ أنها تشعّ بالنقيض (واستقرت روحه الهائمة المضطربة) لماذا؟ لأن فعل السباحة مازال موجوداً في (الروح) التي ظهرت بديلاً قوياً عن الدم، وصفات الروح مازالت تُضمر فعلية الدم إضافة إلى التجلي في فضاء لايعرف الحدود (الهائمة) وإضافة إلى صراعات القلق المتحركة بين الزرقة (البحر غير الموجود) والحُمرة (الدم) وكأن الروح تستقر في الذي لايستقر (العماء) المضمر في لحظة التشكّل التي هي مجال مكاني، مستمر في

الصعود (في الغصون المزهرة) وفي الهبوط (ونواة الثمرة).. وبذلك نكون في هذا التركيب المنبسط ظاهرياً ـ المنكمش باطنياً ، أمام جوهر (الروح) التي لاتتحرك إلا في جوهر (الكينونة) وأعني (النسغ) كمادة سائلة متكونة من هلام مائي ينتقل من كيميائيته إلى خيميائيته التي تنشأ من استعارة الحركة الأسطورية في الصعود إلى عالم الآلهة ، وفي الهبوط إلى العالم السفلي. وهنا نلاحظ أن مناخ أسطورة الموت – الانبعاث يطغى على النص فيحاوره ولا يحاكيه ، ويستند فيه على الحدث الأسطوري اللامرئي ، والذي سيتخذ (بانوراما) وضوحهِ في المقاطع اللاحقة للقصيدة المركّزة على (تموز). قد نتساءل : أين العالم الأرضي في هذه القصيدة ، وهل انهار مع سور الصين ، أم أنه تماوج في دلالات أخرى..؟ لابد من نقطة يلتقي فيها الجوهر العمائي في حالتَي صعوده وهبوطه.. وهذه النقطة هي الفضاء الذي توزعت فيه مدلولات العناصر الأرضية المتمحورة حول الناتج من تباطُن (الروح / الدم / النسغ) والمقصود هنا (الشجرة) التي تكشف عنها (الريح) كعنصر فاصل وواصل بين السماء والأرض ، وكرمز لاستمرار الحركة ومناقَضةِ الاستقرار.. وتنتسج (فإذا ما) كأداة شرطية غير جازمة ، ضمن هذا النقيض أيضاً ، صحيح أنها توقف سلوكات (شحاذ النور – الشاعر الراغب بمزيد من المجهول والكشف) وتفتح احتمالات توقّع الأفق القرائي على حركة معلّقة ، إلاّ أنها تندرج في السياق كأداة جازمة أنجزت مايريده لها الشاعر ، وما يريده للريح والروح المنصهرة في الشجرة والمتكونة شجرة تخالطها الريح فتهوي أوراقها (ذابلة في مقبرة) مابين الذبول والمقبرة ، نلمس دلالة تستعير من الشاعر – العاشق حضور أحد بعديه (الميت) ، وتهيئ الصورة إلى الانتقال من فصل الربيع (الغصون المزهرة) إلى فصل الشتاء (نواة الثمرة) إلى فصل الخريف (سقوط الأوراق الذابلة) إلى دائرة الزمن (مدّ من فصل إلى فصل يدَ الشحاذ للنور وقطرات المطر). الحركة الشعرية في هذه الصورة تقطع زمنها بالزمن الفصليّ غير المتتابع ، وتعكس ظهوراته لتجعله يسير بعكس حركته الطبيعية المتسلسلة. ولذلك نجد أن الدوران يهرب مع عناصره من الدائرة غير المغلقة تماماً ، ويتمظهر بكلمات أخرى رسمت الطقس وفصوله الغائمة في الأنا المتمركزة في كل شيء.

وما (النور) و(قطرات المطر) سوى الدلالات المضيئة والمبللة بالخصب والتي ستترادف مع المكنون الذي يفتّقه (البياتي) من حواس (النور) ليعيدها إلى أصلها المشتعل (النار): (كامناً كالنار في الأشياء) وهذا الكمون هو سر الحركة الشعرية وجملتها المقصدية التي تَمَحْوَرَ حولها (الانبعاث) .. وثيمة هذه الجملة القائمة على فعلية (النار) هي دوام الحركة والتحول والابتداء والتلاقي مع جوهر حركَتَيّ الصعود والهبوط الممثّلتَين بـ (الروح / الدم / النسغ). ومنتوج هذا التلاقي المتصادم في حركته وفي حركة الدوائر والدوران هو (الحلول) الذي ترتكبه دلالات فاعلية (الكمون) بعد امتزاجها بالروح والريح **كأثر هوائي**، وبالدم والنسغ **كأثر مائي**، وبالأشياء **كأثر كلّي**.. وتتواصل شبكة الإيحاءات بين هذه الإحالات لتُنجز انصهارها مع المطلق من خلال سحر التكوين المخيلتي المؤسس على تحقيق الانسجام بين الضدين اللذَين نجدهما يحضران من الغياب بطريقة متلازمة ومتقابلة، وتبقى متوازية حتى لحظة اندغامها التي تغلّب في النهاية أحد طرفيْها على الآخر: (الميّت الحيّ / مأسوراً طليق) وتستمر الدائرة الإحالية في النزوع إلى التدفّق حتى تُصيّر النارَ نهراً: (باحثاً كالنهر عن مجراهُ في أرض الخرافات وغابات الحريق) .. والنهر لايفضّل الدوران ولا الأسْرَ ولا الحدود، لذلك نراه يجدد انبثاق تكوينه من موته الناريّ تاركاً بعض العلائق كحقل دلالي (النور / قطرات المطر / أرض الخرافات / غابات الحريق) تتضافر ميكانيزماته لتتحول إلى مكانية شعرية خارجة عن مكانيتها وزمانيتها، رافضة كل شيء عدا نفسها التي أصبحت عبر النسيج كلّ شيء وظلتْ مفتوحة على اللامعقول والمجهول ومتحركاتهما المتسمة بالاشتعال والإضاءة والتقدم نحو المسكوت عنه، والذي لن ينفلت من (النهر) كرمز قياميّ منح الرمزَ الأسطوريّ (تموز) حياة أخرى:

بعد أن سرنا وسار النهر في جثة " تموز "

إلى البحر البعيد

عاد يطفو من جديد

حاملاً تاجاً من الليلك والعشب وأزهار

جبال المستحيل

وعلى تابوته النهريّ طارت بجعةٌ،

كادت وهمّتْ بالرحيل

وعلى الشطآن أضواء قناديل الربيع

وعويل الكهنه

تحت أقواس رماد الأزمنه

وهمُ يبكون " تموز " القتيل

حاملين القمر الميت في موكب عشتارَ الجليل

ينشطر النص داخلياً إلى مستويين:

(1) - فضاء الفراغ الذي استغرق المجالَ الأسطوريَ وأنجز حلميّةَ الشاعر بالتغيير بين تحولات القيامة ورموزها وانبجاسها ليس فقط من الموت (جثة تموز) بل من (النهر نفسه) كدلالة كبرى تأسّس على مائها النص ونيران استبطانه المتواجدة في النسغ والروح والدم، والتي تخارجت من حالة كمونها إلى ظهورها في فعلية (الطفُو) وما تلاه من أثر إزهاريّ جمعِ الليلكَ والعشبَ وأزهار جبال المستحيل. وبذلك تتلون حدوس الأثر الإزهاري بتناغمات تجليات النهر المتجه إلى (البحر البعيد) المتناوب مع (جبال المستحيل) المصبِّ الذي يتخذ مكانيته المقصودة في (دم العاشق).. وكأن الشاعر يعيدنا بشكل إضماريّ إلى بداية القصيدة، مؤكداً على أن حركات فعل (سبح) لم تصل بعدُ إلى نقطة الاستقرار رغم استقرار الروح المضطربة في الغصون المزهرة وفي نواة الثمرة، ورغم تحولاتها الكمونية بين النار والنهر، واستمرار إشارتها الأخيرة في (الرحيل) الذي كادت أو همّتْ به (البجعة).

(2) فضاء الوجود الذي كشف عن المجال الواقعي من خلال (جثة تموز) المحمول مثل قمر ميت في موكب عشتار، ومثل رماد لأزمنة يبكي تحت أقواسها (الكهنة). وتنعكس دلالات (الموت) كمرايا عن الواقع جاءت من وحدة (عشتار) الساردة لمتناقضات المبنى الحياتي عبر المبنى القصيدي :

لم يقبّل شفتي إنسٌ ولا جنٌّ، ولا طيف حبيب

باعني النخّاس للسلطان، والسلطان

للعبد الطريد

فأنا عبدةُ عبدٍ: " الأسود - الأبيض "

في مستنقع الشرق الكريه

يتعرى الواقع عن طريق مرموزات (عشتار) المغتصَبة والمبيعة والمومئة بكلّ ذلك إلى الأرض - الوطن - دلالات الخضرة، المتداخلة مع رماد الأزمنة وجثة تموز والقمر الميت .. كلّ شيء يُكفَّن ماعدا (السلطان) الذي لايعرف في الشرق غير ألوان المستنقع وألوان الحدّين الفاصلَين (الأبيض = مع / الأسود = الضد والرفض). والخذلان هو السمة الأساسية لهذا الواقع الذي ينتصر عليه (البياتي) في خاتمة قصيدته (المعجزة) المصرّة على قيامتها من النار والدم والعاصفة واللامقول الذي أوّلناه في هذه الفقرات :

لم نقل شيئاً، وسار النهر للبحر البعيد

وافترقنا والتقينا، وابتدأنا من جديد

في شعرية (البياتي) تتحايث ملامح (الموت) مع هواجس (المنفى) تحايثاً يتضافر ليُنتج مدلولية تسعى إلى إكساب الغربة رموزاً لاتقف عند الرفض بل، تنشحن بطاقة انبعاثية، نلمح بين مقاماتها علائق حميمة لاتُكمل دائرةَ الزمن الإبداعي إلاّ بـ (الحب) المتسامي، المرتفع عن ماديّة الشهوة إلى رغائب الرمز الذي تتعدد فيه أسماء العشق والمعشوقة الأزلية (عشتار) وتنضغط في بعد

أسمائها: (عائشة / عين الشمس - محبوبة - ابن عربي / هيلين طروادة / لارا / خزامى / ..) أي أن الرمز الأنثوي يصير مرايا رموز فيه تتمرأى الأنثى بالأنثى لتكون الجذرَ الحلميّ والحياتي والطيفيّ للأشياء والنواة وكمونيّة النار .. وهذا مايؤكده عنوان مجموعة (البياتي): (بستان عائشة) الذي زاوج بين التنويع على مدلولات الخضرة والحب والخصب، والأنا الأخرى التي نسَبَ إليها رحيلَ تلك المدلولات ومنفاها ورمادها ونسغها المتجه نحو حركتَين للنهر:

(1) حركة الأثر الرجعي النابش في الذاكرة الجمعية عن إسقاطات (عائشة) المتعادلة مع أبجدية أسطورية قديمة (عشتار / عناة / إنانا / فينوس / ..).

(2) حركة الأثر المستقبلي الذي يجعل من مرايا الرموز العشتارية وطناً وقيامة وفضاء واصلاً بين الشاعر وقصائده، جاعلاً منه انقطاعاً يشبه بعثرةَ الرحيل على شعشعة الكلمات ورمادها المُذَهِّب للمعنى المنفرد على قصيدة (صورة جانبية لعائشة)[1]:

وحملتُ في منفايَ بعد رحيلها

ذهب القصائد والرماد

ويتشاكل الأثران في قصيدة (النور الذي يأتي من غرناطة) ليقف (النهر - أعماق الشاعر) في حيز (المابين) بين الأثر الماضي كجذر للحلم، والحاضر الذي يدفعه الشاعر متواطئاً مع موته ومخيلته وحبه باتجاه المستقبل: (البحر البعيد / جبال المستحيل)، يدفعه كصورة رحمية للصور الأخرى المتوالدة من حركة الرمز والنور والانكسار والوضع العربي:

أولد في مدن لم تولد

لكني في ليل خريف

---

[1] عبدالوهاب البياتي / بستان عائشة.

المدن العربية
مكسور القلب أموت
أدفن في غرناطة حبّي
وأقول :
لاغالب إلاّ الحب
وأحرق شعري وأموت
وعلى أرصفة الموتى
أنهض بعد الموت
لأولد في مدن لم تولد وأموت / بستان عائشة/ ص (28) [1]

تنحسر أبعاد البنية المدلولية المتكوّنة من انصهار الموت في الحياة، الحياة في الموت، تنحسر إلى فجوتها العليا (الحب) التي تُشظّي قلبَ الشاعر إلى ظلال نصيّة تُفلسف رؤاها عن طريق المجال الفعلي لنشاط الدلالات (أدفن /أحرق / أنهض) المنتشرة في مكانية غير معلومة، وغير موجودة إلاّ في الفضاء الميتائي للصور المنحرفة بالمرئي إلى لامرئيّها (لأولد في مدن لم تولد وأموت) الوارد كلازمة تكوّرت على نفسها بين بداية هذا المشهد الشعري وخاتمته، موازنة في تلك الحركة الصوتية - النفسية - المخيلتية، ميتافيزيقيةَ التحول المتفتّح خارج فضائه التكويري المائج كأصوات الانكسار (منكسر القلب أموت) وكأصوات الموت الطالعة من حريق الكلمات والرؤى والحلم (وأحرق شعري وأموت) وكأصوات الدفْن لشيءٍ مجردٍ إلا أنه المعادل الأول للكلّي (الحب) الذي اختار له (البياتي) غرناطَة مقبرة متشبّعة بالنور ـ لعله أحال إلى رابط بين دمشق التي مات فيها وغرناطة الأندلس الدمشقية سابقاً ـ ومتحركة في حيز مضادّ للواقع العربي المجسّد بـ (ليل خريف ... المدن العربية). ولا تستقر تأويلات الحريق والدفن

---

[1] عبدالوهاب البياتي / بستان عائشة .

والانكسار في فضاء يعتمد الحضورَ دليلاً، بل يتجرد ليستقر في المجرد مشكّلاً معه هالةَ الغياب المقصودة في هذا المقطع (مدن لم تولد).. ولا تغيب هالةُ الغياب إلاّ لتمارس حضورَها من مكانية ما في العالم السفلي (أرصفة الموتى) مانحة هذا الحضور تركيبية ولادة الشاعر وموته الإرادي الذي يتكرر لفظياً، ويختلف في طريقة انبعاثه، حيث هو في كل ميلاد وموت في هيئة جديدة لاتأتي إلاّ من زمنية لم تأتِ، ولكنها حاضرة في النصوص.

(3) أشكال الدينامي القصيدي

اختلفت ظهورات الحركة القصيدية في تجربة (البياتي) الرائية والشاهدة على عصر توزعت مآسيه في شعرية الشاعر التي استغرقت خمسين عاماً من الصراع مع الحياة والكلمة والحنين، بحيث تضافرت هذه الصراعية كموت مع الموت وكتبت ملحمتَها المنجدلة بين الذاتي والموضوعي. وكما قرأنا في الفقرات السابقة، فإن شعرية البياتي تداعت عبر محورين رئيسين: تجليات الطقس ورموز القيامة. بين هذين المحورين نجد أن هناك دينامية تماوجت فيها النصوص المشبَعة بالوقع الظلالي والمتعرية منه في ذات الوقت.. ضمن حالتَي الإشباع والتخلّي عنه، تشفّ كيفية التماوج المؤسسة على ثلاثة أشكال :

(1) قصيدة السرد

(2) القصيدة البارقة – الوامضة

(3) القصيدة الصوفيّة

(1) قصيدة السرد:

تنسرد إيحاءات بعض القصائد كعنصر تنبني عليه مفردات السياق، وتتقاطع معه في مسافة بعيدة من الفضاء النصي حيث الحداثية الشعرية لاتكتمل إلا إذا اكتملت ثيمة السرد. وبذلك تتشكل القصيدة كوحدة كبرى هي بالأحرى صورة

شعرية كبرى متلاحمة التكوين والحواس، تقول رغباتها بطرق متنوعة، منها السردية المتداخلة الحوارية الديالوغية المتخارجة من مونولوغ الذات الشاعرة الآخذة على عاتقها تصوير الصوت الخارجي كحركة تضيف إلى المنظومة القصيدية فراغاً حواسياً يوجد عبر الجزيئات الأخرى. نمثّل لذلك بقصيدة (الكاهنة)[1] التي رفعت اليومي عبر سرده إلى لحظة إبداعية تفاعلت فيها الكلمات مع معطيات اللازمة (لأحد) المنتشرة من خلال (جسد الوردة / النار / النور / الصيف). ولا تلبث هذه الانتشارية أن تجعل من نفسها محوراً للحدث الشعريِ الذي دوّره الشاعر بين فصل (الصيف) بما له من دلالات مترابطة مع النار والنور وحريق الأعماق الشاعرة، وبين فصل النص كترنيمة تتجاوز الفصل الفيزيقي إلى تحولات الميتافيزيقي المتشابك بين (الأسرار/ الليل والنهار / السحر والخرافة/ مغاور النعاس / جرس الأمطار / نهر الفرات / الموت والحياة). وتترامزَ (أنا) الشاعر أبعادَها في عبارة (أسطوانة تدور) وسمة هذا الدوران أنه يسرد إيقاعَ القصيدة كصورة واحدة متساردة تدور مع أنا الشاعر مستخرجة منها (الصوتَ الآخر) المشير إلى (الأنثى) ولا يترك البياتي لهذا الصوت فضاء واحداً، لأنه يمنحه ذاته، مما يجعل حضورَ هذا الصوت حضوراً ازدواجياً يختفي في سرداب (مغاور النعاس) وفي التساؤل الذي يوجهه (البياتي) إلى ضميرين مخاطَبين (أنا الأنثى كصوت خارجي) وهو الضمير المخاطَب الأول و(أنا القارئ) كضمير مخاطَب ثان، لايلبث هذان الضميران بالعودة إلى أول حركة الدوران (الأسطوانة - الذات الشاعرة) .. وبذلك تحقق القصيدة سرديتها المتعددة الأصوات، والعائدة إلى أنا الشاعر التي حوّلتْ في البُعد الموروث لمقولة (حواء من ضلع آدم) وجعلتها (أنتِ من أنايَ وأنا من أناكِ) وعلى هذه الأنوات يتفكّك العنوان (الكاهنة) كرديف خفي لـ (الشاعر) ككاهن وساحر منح رمزَه الأنثوي دلالاتِ الأرض والقصيدة:

---

[1] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م س / ص (76) / (79).

يا امرأة الميلاد والموت الذي تنتظرين في

صياح الديك

وضحكات الفجرِ الملوك

من أين تقبلين ؟

وأين تذهبين ؟ /[1]

من جهة ثانية ، نرى السرد يتخذ هيئة إخبارية تعكس من ذاكرتها هواجس الطفولة الآتية ممّا وراء الموت ، الناهضة من الواقع ، والراصدة لحيّز غائب حاضر كان بمثابة الحلم المنفتح من إحدى جهاته على العالم الأرضي - القصيدي ، الظاهر في قصيدة (كتابة على قبر السياب)[2] محمولاً داخل المكانية الاختزالية (الما بين) :

أصعد أسوارك ، بغداد ، وأهوي ميتاً في الليلْ

أمد للبيوت عيني وأشمّ زهرة الما بين

أبكي على الحسين

وسوف أبكيه إلى أن يجمع الله الشتيتين وأن يسقط

سور البين

ونلتقي طفلين

نبدأ حيث تبدأ الأشياء ..

بينما نتراءى هذا الحلم يتراكم بين (قلب الشاعر) و(اللون القتيل) منجزاً في مواحدتهما العالم الأرضي - القصيدي ، وذلك في قصيدة (ثلاثة رسوم مائية)[3] منتجاً بتلك العلائق كهانة أخرى للّون والوجود والمكاشفة :

---

[1] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (76) / (79) .

[2] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (106) .

[3] عبد الوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (102).

ورحلتَ وارتحلتْ كما ارتحل المجوس

بلا طقوس

هرباً من الظلمات والأموات والليل الطويل

ومخاضة اللون القتيل

فعلامَ كاشفتَ الوجود ؟

ووقعت في شرك الوجود

متفجراً من داخل الأشياء، ، منفياً تموت

ومدمراً في كل ميناء حياتك في غياب الآخرين

ومطارداً للنور في هذا الكمين

يا أيها الوثنيّ، يا قلبي الحزين

يتّسم الحيِّز المتكاشف مع الوجود واللاوجود بإنشائه لعلائق تفكّك المعنى الالتصاقي للفظتَيِ (المجوسَ/ الوثني) بحيث لايمنحهما السياق رمزاً دينياً، بل يركّبهما على أساس رمز رافض للمعاش، هالاته تتسع لتشمل حياة اللون القتيل ـ القلب، وتعكسه من خلال لون آخر هو (الارتحال) الذي صبغ المعاني بحركته الانفجارية المتمظهرة ضمن صورتين تتناوبان (النور) كعلامة على الرمز الرفضي:

(1) (فعلامَ كاشفتَ الوجود؟) بما في هذه الصورة من تساؤل يلوم القلب وارتحاله المزدوج:

(أ) الارتحال عن الوجود ذاته من خلال الارتحال عن الظلمات والليل الطويل، حيث جسدت هذه الدلالات الواقع.

(ب) الارتحال إلى القلب ذاته كطرف أول للمكاشفة منجدل مع طرفه الثاني (النور).

(2) (منفجراً من داخل الأشياء، منفياً تموت) وتتلاءم هذه الصورة مع لون آخر

للارتحال، ثيمته التشظي، والتحول، وكأن الشاعر أراد أن يركّب ذاته عن طريق تشظيتها إلى (النور) وجعلها (النواة الرحمية) للوجود المجسد هنا بـ (من داخل كل شيء) والمجرّد عن طريق (المنفى والموت) والعنصر الثالث الذي يجرد المجسّد (النور) والذي تناوبته هذه الصورة مع الصورة الأولى (مطارداً للنور في هذا الكمين). ولا يتوانى السرد عن حضوره بهيئة مسرحية، منصتها الدلالات وشخوصها من الواقع الذي يعرّيه البياتي من كل وجوهه المأساوية التي لو عُرضت على ممثلين لرفضوا القيام بها.. هذا ماتبنيه كحدث مسرح قصيدة (عن الذين يرفضون "تمثيل دور الذي يمثل")[1] . ورغم بساطة المقول القصيدي في هذا النص، إلاّ أن العمق الدلالي ينتج من المفارقة التي يرتكبها الشاعر والتي أعتبرها الفجوة الرؤيوية للقصيدة، وذلك عندما تلتقي المتناقضات، ليس المقصود هنا المتناقضات اللفظية، وإنما المتناقضات المعنيّة التي تؤجلها بداية القصيدة ذات الإيقاع السردي البطيء، تؤجلها حتى لحظة (الإحجام) عن كتابة ماوراه الشخوص المرموز إليهم بـ (مؤلف المأساة / بطل القصيدة / جوقة الإنشاد). و(الإحجام هنا) لايأتي بمعناه الامتناعي المباشر وغير المباشر، بل يأتي مكثّفاً بالمعنى النقيض تماماً، لماذا؟ وكيف؟ لأن الشاعر (كتب) ولم يحجم عن كتابة ماوراه شخوصه، ولأنه في خاتمة القصيدة يبقى وحيداً على المسرح – في القصيدة وفي النور وفي الرفض:

لكنني أحجم قبل اللحظة الأخيرة
وقبل أن يُفتتحَ الستار
فبطل القصيده
سيق إلى السجن بدعوى قذف
وجوقة الإنشاد

---

[1] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (109) .

فرّت إلى مدينة أخرى لكي تبكي ضحايا فيضان

النهر

والآخرون رفضوا أدوارهم وغيّروا فصلين

في المأساة

واختصروا الحوار

أما أنا فلم أزل - والنور في المسرح لايزال

أبحث عن ممثلين يقبلون هذه الأدوار

في مواضع أخرى ينهض النسيج القصيدي على حركية سردية هاجسها الملحمة، وتكوينها روح الأسطورة.. أمثل لهذا الشكل السردي بقصيدة (الوجه والمرآة)[1].

ولندرك هذا التزاوج في القصيدة، أرتئي أن نعيد كلاً من الهاجس الملحمي والروح الأسطورية إلى مكوناته ولن يتأتى لنا ذلك إلا من خلال تفكيك العناصر:

(1) - مكونات الهاجس الملحمي: انضفر هذا الهاجس مع بنية القصيدة عبر المفردات الظاهرة كشخوص جسّدها البياتي ضمن مجال ينوب عن شخوص الملحمة، خالقاً من خلال هذه المفردات شخوصَ هاجسه الملحمي المتنامي من إشارات المفردات وحركاتها، جاعلاً هذه المفردات - عبر الانتساج الكلّي للقصيدة - رموزاً تتراكم في حدثها الأسّي الذي سيظهر لنا في (روح الأسطورة). وهذه المفردات المتحركة مع عمقها عبر التوصيفَين: (الشخوص / الرموز) هي: (الغسق / العهد القديم / بطون كتب الأنهار / رسوم السحرة / كهوف العالم القديم/ وردة شمس الليل والنهار / لازورد النار/ المرآة / الضياء / الهواء /

---

[1] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (85).

المطر / الحصان / الثعبان / ريشة الساحر / لعبتها الصغيرة / المشط المكسور / الألق).

(2) – مكونات روح الأسطورة : وهو ماأوحت به القصيدة من استحضار لـ(عشتار) دون وجود عشتار كرمز ، أي أن المناخ النصي أشار ضمناً ، ومن خلال السلوكات الإخصابية المتوزعة على الصور ، بأن روح عشتار هي الحاضرة في العمق البنائي – الغائبة عن البنية السطحية ، والمتشاكلة مع النص من خلال أثره الأنثوي المتشعب في النص والمختزَن في الخاتمة كـ (امرأة – مرآة) عاكسة للحدث الشعري (الحب / الإخصاب / التجدد / الولادة) والمنعكسة كـ (وجه) متخفّ بين الكلمات ومراياها هو بالضرورة (وجه) الشاعر ، ليس بملامحه الجسدية ، بل بملامحه القلبية الجوانية ، الراغبة بالوصول إلى عمق الحس والحدس في ذات الآن الإبداعي. وبذلك نكون قد كشفنا عن مقصدية العنوان : (الوجه والمرآة).

وداخل تراكبيّة هذه المكونات نلمح حركتَين ضديتَين للشخصية الرئيسة في النص (المرأة الأسطورة) المعادلة لـ (عشتار). فهي في بداية القصيدة تمارس فعل الانبثاق والحضور من أمكنة مجردة ، هي من مكونات الهاجس الملحمي :

العالم الغارق في الغسق
والمرأة الأسطورة
تطلع من نبوءة العهد القديم وبطون كتب الأنهار
ومن رسوم السحره
على كهوف العالم القديم

وهذه المرأة الأسطورة تمارس فعل الاختفاء في خاتمة القصيدة عن طريق عودتها إلى أماكنها الأولى المجردة (بطون كتب الأنهار ، ريشة الساحر في الكهوف) تاركة آثارها لتنوب عن حضورها ، عن انبثاقها الذي سيطلع ثانية ،

لكن، بعد عبورها لبوّابات العالم السفلي السبع الذي ربما ستظهر فيه (أريشكيجال)[1] أو لاتظهر:

تحتضن المرآة

حاملة بالنهر والحصان والثعبان

وتختفي في قعرها المطموس

عائدة إلى بطون كتب الأنهار

وريشة الساحر في الكهوف

تاركة لعبتها الصغيرة

ومشطها المكسور

وألقَ الضفائر الخضراء والشموس

على بساط الغرفة المسحور

وتعود هذه الآثار إلى بداية النص متظاللة بـ (الحلم) عابرة نقطة الظهور والاختفاء (المرآة) متواشجة مع الحضور اللاحق للانبثاق، السابق للاختفاء، والذي عبّر عنه المشهد الأوسط للنص، حيث يضعه الشاعر بمثابة (السُرّة النصية) لجسد القصيدة، إضافة إلى كون صوره شكّلت (سُرّة المرأة الأسطورة) التي أنجبت ضمن إيحائها الأسطوري شخوصاً تنتمي إلى الهاجس الملحمي، منجزة بذلك علائق لامألوفة بين دلالات الليل والنهار، وبين ظلال (لازورد النار) كرمز متفاعل مع الامتداد والعمق والحلم والأبدية (لازورد) ومع استمرارية حركية هذا العمق وتفعيله المستقر في (النار) حيث (النار) عامل

---

[1] أريشكيجال وكما هو معروف، هي إلهة العالم السفلي في أساطير بلاد الرافدين، ولها أسماء أخرى، منها: (أركالا) و(كيجال). راجع في ذلك: فراس السواح / مغامرة العقل الأولى / الصادر عن دار سومر / ط7 / 1987 / ص (350).

لااستقراري يؤكد على الاحتراق والتحول والإضاءة الخالدة التي تخلق عالمها ضمن القصيدة :

تُخرج من سرتها وردة شمس الليل والنهار
ولازورد النار
تمارس الحب مع الضياء والهواء والمطر
تحبل بالبذور والأزهار والثمار .

ويتخذ السرد منحنى آخر في بعض قصائد البياتي ، منها أنه ينتسج كسرد قصصي تتكور وحداته الصغرى بشكل أفقي ، ثم تنقطع فجأة في نهاية النص لتجعل مجالها ينحرف عن مساره الطبيعي إلى المفارقة غير الطبيعية حيث تنشأ الحساسية الشعرية كحيز مختلف عن معطياته السابقة ، التي أدّت إليه ، لنقرأ هذا النص :

سمّلوا عيني
وسرقوا خاتمي الذي يحمل اسمك ،
وشقوا صدري
ليبحثوا عنك في قلبي ،
ابتسمتُ وقلت لهم :
انظروا إلى نجمة الصبح
فهي هناك. /[1]

بين الحركة الفعلية المنسوبة إلى ضمير الجمع الغائب (هم) : (سمّلوا / سرقوا / شقوا) وبين المجال الذي وقعت فيه آثار هذه الحركة (عيني / خاتمي / قلبي)

---

[1] عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / م. س / ص (16) المقطع رقم (6) .

نلاحظ أن هناك تعالقاً مباشراً شكّل الأفق الدلالي للحدث المتسارد، والذي انبنى على إشارات (الموت) موت العاشق - الشاعر الذي قاطع حركة سرده بانتقال لامتوقع شكّل الحدث المفارق الصادم والذي ظهر بعد مقول القول (قلت) كبؤرة قولية أفصحت عن تسامي (الحب) المجسّد بـ (الأنا الأخرى - هي) والمنعكس من بين الدلالات كـ (روح) للشاعر، انتفضت من موته لتستقر في (نجمة الصبح). ولولا هذا التقاطع، لَما ارتفعت إيقاعات اللامألوفية للنص.

(2) - القصيدة البارقة ـ الوامضة :

اختزل عبدالوهاب البياتي من اللغة إيقاعها المتسارع، بغية تكثيف الحياة والموت والصورة في جمل تضيق عبارتها لتتسع إمكاناتها ورؤاها، وذلك ما نلمسه في القصائد البياتية الوامضة، المختزِنة لتجربة الشاعر ومواقفه ورؤاه وأحلامه وثقافته:

خيط الدم الذي ينزف من قلبي
يمتد من باريس إلى عتبة بيتك ./ [1]

تتشكّل الصورة الشعرية في هذا المقطع من تكوينات الأثر الدموي المنتشر من (القلب) كمكانية نفسية، انفرجت عن طاقة رهيفة فيها من الموت مثلما فيها من الحياة، مثلما فيها من تشظيات الحنين والفراق والاتصال في ذات اللحظة المنتجة لحركة وجدانية، تشفّ ظلالُها الملوّنة بحُمرة الجراح والبُعد المكاني والاغتراب (من باريس) إلى (عتبة بيتك) حيث ترتفع دلالات الحب إلى أعلى توتّر لها، جاعلة من النزيف - الأثر، الفجوةَ المحورية التي انبنى عليها المقطع بقيامته وتواحده الجامع للضميرين (العاشق / المعشوقة) وكأنه يذكرنا بالحب العذريّ والصوفي لحظة الابتعاد في الأول، ولحظةَ التجلّي والتداخل في الثاني. ومن هنا

[1] عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (101).

تأتي أهمية الأثر الذي مازال مستمراً ضمن دائرة الفعلين المضارعين (ينزف / يمتد).

في قصيدة بارقة أخرى سنجد أنّ هذا الأثر يظل محوراً للوصول، يختزل فيه الشاعر أبعاد العلاقة : الإنسانية، والطبيعية في علاقة إبداعية تتناول أطرافها بطريقة لامألوفة، محوّلة نسقها اللغوي إلى عالم دلالي يتأوّل على أساس الأثر الحراري (الشمس) بكل ماتزيحه من معان مضيئة وحارقة وزمنية نصية تباعدت في المشهد عن زمنها الواقعي وأنجزت تفاعلاً بين إيحاءاتها وحركة الوصول إلى (الحبيبة) :

الشمس تجلس على الشاطئ
وعلى رأسها قبعة من القش
- لاأستطيع أن أكتب مثل هذا الكلام -
فالشمس قد أحرقت قدمي،
وأنا أتسلق هذا الجبل للوصول إليك. /[1]

ينتقل الأثر الدلالي لـ (الشمس) بين حيّزين مكانيين (الشاطئ / الجبل) لم يحتفظ أيٌّ من هذين الحيزين من دالّتهما المباشرة الأولى بغير تكويناتهما الطبيعية المتموضعة في جغرافيّة الأرض، فالرمال والحصى هي من مكونات (الشاطئ) الموحي بمكانية استقرارية، والارتفاع والصخر والسفح والذروة هي من مكونات (الجبل) أمّا مالم تبُح به هاتان الدالّتان، فهو ماظهر وما لم يظهر :

(1) - ماظهر من (الشاطئ) هو تلك العملية التي تستدعي البحر وما يحمله من موج وصوت وما توحي به مفردات البحر للشاعر والقارئ.. حيث الامتداد والزرقة والغور في العميق المتشابه مع عميق القصيدة كصور كليّة أفرزَتْ مع

---

[1] عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / م. س / ص (16)/ المقطع رقم (5).

مكانها الآخر (الجبل) ظهورات لجغرافيّة النص الحاملة للشاعر بجسده وروحه وكلماته.

(2) - مالم يظهر من (الشاطئ) و(الجبل) هو الكامن في ترائيات الشاعر الذي كتب ثم خلخل ماكتبه، وذلك حين نفاهُ بجملته الاعتراضية التي أثبتت النفي وحققت المفارقة في القصيدة (لاأستطيع أن أكتب مثل هذا الكلام) ..أراد الشاعر عبر هذه الجملة أن يمحو أثرَ المخيلة التي هزّت أبعاد الأثر المحوري (الشمس) بأثر ولّد المفارَقة الشعرية، وكتب المعاناة المباشرة للأثر الاحتراقي (فالشمس قد أحرقت قدمي) بحيز مخادع (الجبل) الذي يظهر من الناحية اللفظية كمكانية إلا أنه من الناحية الفنية يظهر كـ (رمز) للاغتراب والصعود والاستمرار في التحدي والتواصل مع الحياة والحواس التي تترامز مع (الشاطئ) كبُعد مخيلتي يتشابه بحرهُ اللاموجود مع الأنا الأخرى من حيث الحركة الموجيّة المتخذة حركة التسلّق، ومن حيث العمق والامتداد واللون الأزرق المؤدي إلى حالة مرغوب بالوصول اليها عن طريق متوزع إلى نقطتين: نقطة الوصول إلى (الخلود) ونقطة الوصول إلى (أنا) الشاعر. وبذلك تتكشّف مقصدية الشاعر، ألا وهي تسلّق الذات بكلّ تفاصيلها الواضحة والغامضة بهدف معرفتها عن طريق الذات الأخرى وعن طريق الصورة المتراكبة مع بُعدها الإشباعي الذي نفاه الشاعر ليُثبته عبر البنية المتعامقة الناتجة عن موضعة الشمس بين (الأنا) باحتماليّة ضميريَها (أنا الشاعر / أنا المحبوبة)، وثانياً، بين إكساب الشمس فاعلية انتقالية جديدة، فهي لم تعُد في السماء، بل أصبحت على (الشاطئ) ضمن وضعية مؤنسنة (تجلس) وتمارس فعلاً إشباعياً (على رأسها قبعة من القش).. ترُى من أية شمس تحتمي الشمس؟ هل تحتمي شمسِ القصيدة من الشمس؟ أم من شمس مدلولات لم تُعلنها البنية ؟ .. لن نتبين ذلك إلاّ إذا قارنّا بين موقع (الشمس) وموقع (الشاعر) .. وأعني، أنّ شمس النص تحتمي من الشاعر الذي يتسلّق الجبل ويلقي عليها آثارهُ الحارقة مثلما هي تُلقي عليه آثارها الحارقة .. وتتدافع آثار الاحتراقَين لتنصهر في المشهد مولّدة مدلولات الرمز القصيدي الأول (الشمس) داخل الرمز القصيدي المغيب (البحر) الذي يشترك مع (الجبل) في

نقطة زرقاء هي بؤرة انصهار لون البحر بلون السماء ومتابعة تسلّق هذا الانصهار بغية الوصول إلى (الذات).

هل أحد منكم لمح طيف سيزيف المستبدل الصخرة بالشمس، والشمس بالصخرة؟ وما بين المستبدلين من سمات فيزيقية وميتافيزيقية؟

إن شمس البياتي صخرة رمزية فلكية كونية ذات حضور وغياب، بينما صخرة سيزيف الرمزية أكثر التصاقاً بالأرض وأقرب إلى الاحتمال المباشر.

ولن تفوتنا تلك التناغمية الناتجة عن صوتيات البحر الغائب وعن صوتيات المتجاور من الحروف (السين / الشين / الصاد: الشمس، الشاطئ، القش، رأسها، أستطيع، تجلس، أتسلق، للوصول ..).

بين ثقافة الأثر والحلم تتنوع القصيدة الوامضة في شعرية (البياتي) وتتخارج مشحونة بطاقة ثقافية متسائلة، ومتباوحة، وإشارية.

(1) – القصيدة الوامضة المتسائلة :

ماذا قال العاشق للبحر؟ وماذا قالت عرافة "دلفي"
ماذا قالت للقارئ كفّي ؟. /[1]

استفهامات تتكهن الاحتمال والتأويلات والنبش في البحر والملمح الباطني لكلّ من (العاشق) و(القارئ) و(الكون).. هو سعي للرحيل إلى الكينونة الغامضة من خلال الغموض المرتكز على (ماذا) والذي سنجد له وضوحاً في نصوص أخرى، قبل أن أورد أحدها، لنقرأ مايقوله البياتي عن ذلك الأثر الاستفهامي، والذي هو بمثابة إجابة: (قالت لي عرافة، منذ نعومة أظفاري: إن أمامي أزمنة طويلة للرحيل، وهكذا تحققت نبوءة العرافة هذه، عندما غادرت

---

[1] عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (125).

بغداد، بعد فصلي من الوظيفة عام 1954، ولم أكن أشعر بالحزن أو الخيبة وأنا أرحل، بل كنت أشعر أني أحمل قريتي ومحلتي ومدينتي ووطني في داخلي.)[1].

عن تلك التساؤلات الوامضة نجد إجابة ارتجالية تحذف كلّ مقول وتكتب (وصايا النار) أي الحركة التصيّرية للذات واللغة ولبُعدهما الموضوعي:

ساحر يأتي مع الليل وسحر لايدوم
باطل ماتكتب الريح على السور وما قالت إلى البحر
النجوم
كان حبي لك موتاً ورحيل
يا وصايا النار، ياأرض سدوم ./[2]

وهكذا تزول الأشياء (سحر لايدوم / باطل ماتكتب الريح / ماقالت إلى البحر النجوم). وتأتي دينامية القصيدة من الحركة اللاحقة لـ (كان) التي تؤكد مصدر المحذوف (الساحر) المتواري خلفها (الشاعر) كما تؤكد حركيةَ استغراق الصورة في الأثر المتحول بين العناصر (الليل – النجوم) كبنية متناقضة، طرفها الأول إعتامي، وطرفها الثاني إضائي، حيث يتوازى هذان الطرفان مع طرفيِن آخرين متقابلَين (الموت = الليل) / (الرحيل = النجوم) ولا بُدَّ من تَصادُم تستكمله العناصر الأخرى (الريح / البحر / الأرض) لينتج من هذه العناصر شبكة استبدالية بين (الساحر) وبين (وصايا النار) حيث الدلالة المتحولة تطفو على جسد القصيدة بهيئة وامضة تحررت إلى فجوتها (الحب) المستغرَق في (الموت والرحيل).

---

[1] عبدالوهاب البياتي / ينابيع الشمس "السيرة الشعرية" / م. س / ص (52).
[2] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (63).

(2) – القصيدة الوامضة المتباوحة :

حبّي أغنيةٌ كتبتها ساحرةٌ فوق

معابد عشتار

في فجر الإنسان الأول، قبل الألف الثالث من آذار

بعد الطوفان، وقبل النفيّ إلى الصحراء. /[1]

تتوامض دلالات الوجدان لتؤدي وظيفتَها الشعرية عن طريق الارتداد بالزمن إلى لحظته الأولى.. وتغور ظلال البنية الدلالية في الأزل وكأنها تلك الشموع المشتعلة في معابد عشتار .. إذن، تتمحور الصورة حول الأثر الزمني فاتحة زمنيتَها عليه من خلال تجسيد المجرّدَين (الحب) كعاطفة دائمة الحضور عبر كل الأزمنة، و(الأغنية) التي انبنت على مجردها الأول، مستبدلة حيزه بإيقاعاتها الخرافية النابضة بكلمات الشاعر ودمه (حبي أغنية) لتشكّل المجرد الثاني المستغرق بحاسته السمعية باقي الحواس التي تلتئم لتتجسد (كتابةً : " كتبتها ساحرة ") فيتحرك المجردان الداخليان إلى فضاء خارجي، جاء بمثابة فضاء أسود (مكتوب) في فضاء القصيدة الأسود (المكتوب) لكنه لايلبث أن يتحول إلى فضاء أبيض في فضاءي القصيدة (المكتوب واللامكتوب)، فينتشر بشكل عمقي في النص، هيئته الأولى (أغنية) وهيئته اللامتناهية هي (معزوفة السحر) التي قامت بكتابتها (ساحرة) ظهرت في السياق (نكرة) لتشمل كل ساحرة قديمة وحاضرة وغائبة وربما شملت ساحرة لم تولد بعد، لكنها متوجدة في ذات الشاعر الذي جعلها تنوب في الكتابة عنه. بين هاتين الهيئتين تنشأ علاقة التجسيد التي تبني لنفسها مكاناً أسطورياً (معابد عشتار) وزماناً يستغرق كل الأزمنة : (فجر الإنسان الأول / قبل الألف الثالث من آذار / بعد الطوفان / قبل النفي إلى

---

[1] عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (29).

الصحراء). يندغم الزمن الأزلي بالرمز الأسطوري (معابد عشتار) ويتسرب مع مرادف الخصب (آذار) بما في هذا الشهر من حركة زمنية انبعاثية مرتبطة بـ (عشتار) وبالخروج من العالم السفلي إلى العالم الأرضي المشفوع بدلالات الخضرة والانبجاس الذي نراه يتكشّف عبر المتوالية الزمنية للنص (الفجر / آذار / الطوفان) ولا تتوالى آثار هذه المتوالية بشكل أفقي، رغم تسلسلها في القصيدة، بل تتوالى تقاطُعياً منتجة شبكة زمنية محمولة على عناصر التكوين:

(1) - الفجر = النور

(2) - آذار = الخضرة

(3) - الطوفان = الماء

(4) - الصحراء = التراب

ضمن هذه الشبكة تتراءى الإيقاعات المتجانسة بين (الشاعر) و(عشتار) وهي تنكتب معزوفة سحر، أو تعويذة أبدية قادمة من مختلف العصور: الماضي المكثف في مدلولية " فجر الإنسان الأول / قبل الألف الثالث من آذار / بعد الطوفان " والحاضر المتراكم في مرموزات (قبل النفي إلى الصحراء) والمستقبل المكتسب لطاقته عبر الارتداد إلى (الأزل) عن طريق (معابد عشتار) بما تُضمره من استمرارية من (الماضي) إلى (الآن) إلى (الآتي) وبما تشير إليه كعلاقة متواشجة في العنصر الجامع لـ (عشتار / معابد / الصحراء) حيث (التراب) هو الوحدة الأسّية المقابلة للمحور الزمني. وبذلك تعود (الأغنية) إلى وقعها (الرقيمي) الذي يمتصّ تداعيات دم الشاعر - الحب، مثلما يمتص تحولات التقابل بين (الطين = عشتار) وبين (الزمن).

(3) – القصيدة الوامضة الإشاريّة :

وجدوه عند باب البيت في الفجر قتيل

وعلى جبهته جرح صغير وقمر

وتعاويذُ وقطْراتُ مطر. /[1]

تنمّ تشكيلية هذه القصيدة البارقة عن ثقافة المفردة الشعرية المتفاعلة مع الموروث الإنساني الذي يختزنه البياتي في ذاكرته، فتدفعهُ المخيلة الهاجسة بـ (الموت) إلى البروز من طرُق حياتية مختلفة .. اختارت أن تبدو في هذا النص وكأنها مرثية إلى (لوركا) المدفون بين إشارية الصور والناتج كـ (رمز) مستور في البنية العمقى القابلة للتأثير في الموت من خلال رؤيا البياتي الذي منح (الفناء – الموت) بُعداً أوسع، اشتمل موته كشاعر، وموت (لوركا) الشاعر الإسباني. وحين تتلاطم مدلولات رؤيا الموتَين، نتبيّن أن البياتي يعيد جراحه إلى الأرض التي دفن فيها حُبَّهُ (غرناطة) المغيّبة عن القصيدة ظاهرياً، الحاضرة بقوة إشارياً عن طريق الرمز المستور (لوركا) والموتِ المتحرك بين (الفجر) و(القتل) وبين الجبهة المتلوّنة باحمرار (الجرح) وبفضيّة أشعة (القمر) إضافة إلى تلاونها ببُعدَين: أولهما مجرد مثلّته الـ (تعاويذ) وثانيهما مجسد عبّرتْ عنه (قطرات المطر).

وهكذا تنفتح المعاني البعيدة على الحضور في الدلالات المترامزة للتجلّي والغياب، انفتاحاً متّسماً بمعادلة متضادة طردياً بين (الموت) و(الحياة) التي استخرجها الشاعر من نفسه الممتزجة بالموت، كما استخرجها من الموت عبر جسد (لوركا) المحذوف من النص، المكتوب فيه من خلال دلائل مفردات (القتل / الفجر كتوقيت عثْر فيه على لوركا مقتولاً / التعاويذ كاحتمال لامرئي

---

[1] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (64).

اختلسه الشاعر من دمه وجراحه ، ومزجه مع اللحظة الفجرية التي تتلبّس جسد القتيل - والمقصود هنا الدلالة التي وحدت موت الشاعرين " لوركا والبياتي ". وأكدت على هذه الأبعاد الانبعاثية تركيبية (القمر) مع (قطرات المطر) المنتجة لبنية إشعاعية تتفتّح بين اللون الفضّي كلون للتحول ظهر مندى بإيقاعات المطر والجرح والابتداء.

(3) - القصيدة الصوفيّة :

تتشكل الصوفية البياتية من حالة رافضة للواقع ومتمردة عليه ، ولا ترتفع عنه وترفع به إلاّ بعد أنْ تُعرّيه بكل مستوياته ، فتكشف له عن أقنعته ، وتبتعد إلى واقعها القصيدي المتعارج عبر رموز الارتحال والرفض واللاثبات (سندباد / زرادشت / الحلاج / ابن عربي / الشيرازي / ..) .

ولا تتصوّف القصيدة إلاّ حين تدخل العالم العلويّ المنتسج مع روحها الدلاليّة الراغبة بالاتحاد مع المطلق من خلال رموزه النصية المتعالقة مع الرموز الموروثة ، حيث تتكاشف الذات الشاعرة مع الذات الأخرى مع الذات الكونية منجزة انحرافاً نسقياً يبتعد عن المباشرة الأولى للرموز وينزح معها إلى فراغات ميتائية تُفلسف العشق الأنثوي (عائشة / فروزنده / عشتار) والعشق للحياة المنبثقة ممّا وراء الموت ، والعشق للتراكيب اللغوية الجانحة نحو شعريّة استحضار الغياب ، ثم الشعوذة عليه ، ثم تفجيره مع جراح الشاعر المحترقة كروحه. وفي حيّز الانصهار تبدأ البنية القصيدية بنسل فضاءاتها إلى الوجود (جسد النص) الذي يعبر دلالاته بغير مايقتضيه ظاهرها ، تاركاً مساحة للتأويل ، فيها من احتمالات الغموض والحلم والمخيلة مايشكّل الفجوةَ الحدسيّة لدرامية التصوف التي تمنح البنية حواساً جديدة تؤثر بالإيحاء وتتأثر به ، فاسحة لأعماقها أن تتقاطع مع الرمز الصوفي ، لتنفصل عنه إلى آثارها. وكل ذلك من خلال عملية المثاقفة التي ينشنها البياتي بين نصه المرتكز على كوامنه ، ومن احتمال رؤيوي آخر ، بين الرموز التي يرتكز عليها وإليها في حالة مزدوجة من اللاوعي : لاوعي الشاعر ، ولاوعي القصيدة.

سنناقش ضمن هذه الحالة الإبداعية قصيدة (بكائية إلى حافظ الشيرازي)[1] المتكوّنة من اثنَي عشر مقطعاً، انفتح فيها كل مقطع على الآخر بطريقة متداخلة، تكورت فيها حركة (الميلاد) التي ابتدأ بها المقطع الأول، والتي انتهى بها المقطع الثاني عشر .. ولا يخفى مالهذا الرقم (12) من دورة زمنية تكتمل فيها شهور السنة والفصول الأربعة وفصول القصيدة المتنزهة بين (حدائق الآلهة) و(مقابر الرماد) و(السحب الحمراء) و(الخمر الإلهي) كفصول لـ (أنا) الشاعر، تظهر متحدة مع الضمير المخاطَب (حافظ الشيرازي)، ثم.. ومنذ المقطع الرابع، تنعطف إلى الضمير المتكلم الذي يترك روحه في خاتمة القصيدة، وتحديداً ضمن الحيز الصوتي (صرختُ باكياً) الذي يندفع في النص عبر حركتَين:

(1) حركة الصعود العائدة إلى الانتشار في الصور عبر (النوم) المختزِل لمدلولات (الموت) ومدلولات عنوان القصيدة (بكائية إلى حافظ الشيرازي) حيث نتراءى من خلال هذا الصوت (البكاء) كيف يُضمر العنوان عنواناً آخر (بكائية إلى عبدالوهاب البياتي)، وذلك كنتيجة لتبادلات ضمير الشاعر بضمير الرمز، وكنتيجة لاتحاد هذين الضميرَين بجزئيات النص وبمعراجه الراحل إلى (المطلق) الذي جسدته جملة (بقدح الخمر الإلهي تداويت) المكررة مرتين، أولاهما في المقطع الأول ذات الفعل المنسوب للمخاطَب (تداويتَ) وثانيتهما في المقطع الأخير، ذات الفعل المنسوب لضمير المتكلم العائد إلى الشاعر مباشرة (تداويتُ).

(2) حركة الهبوط التي تندفع من الحيز الصوتي نحو فصل اليباس (الخريف) الذي يغزو فصولَ النص الأخرى، متداخلاً مع دلالات الخضرة والربيع والحياة (هاهو ذا الخريف يدب في حدائق الآلهة)، إلاّ أن حركة الهبوط هذه لا تسترسل في كنايات (النوم) بل تعبر مدلولات (حدائق الآلهة) لتبعث فيها فصلاً خامساً يتضاد مع (الموت) ويترادف مع إشارية (مقابر الرماد) التي تخبّئ في حركتها رمز

---

[1] عبدالوهاب البياتي / بكائية إلى حافظ الشيرازي/ دار الكنوز الأدبية / ط1/ 1999.

(العنقاء) والذي لايظهر إلا في البيت الأخير من القصيدة (مخلفاً وراءه حرائق الميلاد). وهذا العبور هو الحركة الصاعدة المولودة من حركة الهبوط والمتصادمة مع حركة الصعود الأولى الآخذة في النص منحنى انتشارياً يتكثّف في حركة الصعود الأخيرة للنص ويشكل فجوتَها التوتّرية التي أتت بمثابة مقام أخير للمكاشفة، تناسلت منه مقامات القصيدة الأخرى المبدوءة بمقام المشاهدة الذي فضح الواقع الأرضي عن طريق شبكة العلائق الرائية بعيون الرمز - الشيرازي :

ماذا أسمّيك ؟ فأنتَ ملكُ الشعر

بعينيك رأيتَ الموتَ والخرابْ

ومشعلي الحرائقْ

وخدمَ الطغاةْ / ص (10)

ولا يقف هذا المقام عند أفق الموت والخراب والحرائق السلبية المرادفة لهذا الأفق، بل يمتد مبعثراً العالمَ الأرضي كحياة غير منفصلة عن الموت، لكونها تتألف من موت آخر يقوم به (القاضي) كفاعل ملتحم مع (مشعلي الحرائق وخدم الطغاة) ويستتر (السلطان) في محيط هؤلاء الفاعلين :

من يشتري عمامة القاضي

بقنينة خمر

فهو قد حرمه وحلل الميسر والربا

وذبح الطير والإنسان. / ص (16) .

لو قرأنا هذا المقطع بعيداً عن القصيدة، لوجدناه يدور في منظومة مباشرتية فقدت كثافتها وشعريتها، إلاّ أننا ورغم قراءتنا له ضمن القصيدة، فإننا وجدناه أضعف مقطع شعري أدّى إلى تراخ في بنية النص أثر بشكل مباشر على المقطعَين : السابق لهذا المقطع، واللاحق عليه، المرقّمين بـ (5) و(7) .

أمّا مابين مقامَي : المشاهدة والمكاشفة ، فإننا نتبيّن مقامات أخرى تشاكلت في شبكة الإيحاءات وتنقّلت بين فصول القصيدة مكوّنة آثار الإيقاع الصوفي الذي انبنت عليه القصيدة في كل حركاتها الصاعدة والهابطة والاحتمالية. ولتفصيل هذه الآثار لابد من قراءتها عن طريق فضائها العميق :

مقامات الإيقاع الصوفي المتوزع إلى :

1 – مقام العالم السفلي / فصل مقابر الرماد :

- متواليات ثلاث حركات

2 – مقام العشق / فصل حدائق الآلهة :

- تنويعات الفناء بين الأنا والآخر .

3 – مقام العبور / فصل السحب الحمراء

4 – مقام الصرخة / فصل الخمر الإلهي

- حركات الصور في الانبعاث

مقامات الإيقاع الصوفي

(1) مقام العالم السفلي / فصل " مقابر الرماد " :

ويظهر هذا المقام متوزعاً على متواليات النهوض المتقطّعة في النص من خلال النسقين : نسق المنظومة الداخلية ونسق المنظومة الشكلية. وأدى هذا المقام دوره عبر ثلاث متواليات مثّلت (فصل مقابر الرماد) كفصل من القصيدة ومن الـ (أنا الشاعرة) التي تعبر من متواليتها الأولى إلى متواليتها الثانية على هاجس الموت وإيقاظه الذي يتمّ عن طريق (عشيقات الشيرازي) وعن طريق (الموتى) :

(1) المتوالية الأولى :

كل عشيقاتك في منازل الموتى
وفي مقابر الرمادْ
أضاءهنّ الوجد، فاستفقنَ باكياتْ
لما فتحتَ كوّةً لهنّ في الجدارْ / ص (9)

تنسحب مدلولات (الضوء) على مدلولات الحركة الناتجة عن عملية فتْح كوة في جدار الصوت، حيث يتجاوز الحس فضاء الصورة الزمني والمكاني باعثاً ظلاله الوجدانية كفعل للضوء - الانبعاث، حمل مفاعيله على (الكوة) كمكانية موصوفة، لامرئية، وتحتمل أن تكون البوتقة الواصلة بين طرفَي الصورة (العشيقات / الشيرازي) بما في ذلك من دلالة على نفاذ الطاقة المتداخلة المتخارجة بين عالم الضوء (العالم العلوي) وعالم منازل الموتى حيث تستعيد

الأرواح عبر هذا النفاذ المتناسب طرداً بين الدخول والخروج، تستعيد حواسها العاطفية (الوجد) وحواسها الانفعالية (باكيات) التي تشكّل الأثر الأسّيّ (الأثر المركزي المتناسل) لهذا المقطع.

(2) المتوالية الثانية :

العندليب كان مثلي
عاشقاً سكرانْ
أيقظ في غنائه الموتى
وفرّ هارباً من قفص السلطانْ
لكنني بقيتُ في جواره أعاتب الزمانْ / ص (15)

كما نسمع، فإنّ الحيز الصوتي هنا يتبدل من (البكاء) إلى (الغناء) حيث يتفاعلِ ساكنو العالم السفلي مع نغمات (العاشق السكران) المحمول على ضميرين تماثلا حتى الامتزاج (العندليب/ الشاعر) ثم توزعا إلى منطقة التضادية : (فرّ هارباً من قفص السلطان / لكنني بقيت أعاتب الزمان) حيث يدخل الفضاء الزماني كفاعل ترك تأثيره العميق في دواخل الشاعر الرافض، وفي حركة المقطع المتماوجة بين متنافرين (البقاء) و(الغناء / الفرار / إيقاظ الموتى).

ولا يلبث هاجس الموت أن يتخلّى عن فرديّة أدائه لهاجس الإيقاظ المتفاضى في حيّز الصوت : (الصورْ= الضوء / البكاء/ الغناء) لينحشد مع (حفيدة الملوك) في نسيج الحب والخصب واكتمال الفصول الروحية والجسدية والقصيدية التي تختار العالم السفلي (القاع) مكانية لحالتَيها : (النجاة / الغرق) المتوازيتين في المتوالية الثالثة، والموازيتَين لأنويّ المقطع (ذات الشاعر) و(ذات الأنثى) القابلة للتأويل بـ (عشتار / أنّانا / ..).

(3) المتوالية الثالثة :

ياحفيدة الملوكِ
مَنْ نجا من الغرقْ ؟
ها أنتِ في القاع معي
تواكبين دورةَ الفصولِ
في قصيدة الجسدْ. / ص (22)

(2) مقام العشق / فصل حدائق الآلهة :

وينشأ هذا المقام من مجال الفناء في الآخر بجانبيه : الكلّي / الذات الأخرى .

(1) - الفناء في الآخر الكلّي :

أشربها بالسرِّ والعلنْ
فهي شفيعي
عندما أُدرَج بالكفنْ. / ص (14)

يميل هذا المقطع بتأويلاته إلى (الخمر الإلهي) الذي يرغب هنا بالظهور من خلال (المطلق) كنواة كلّيّة تستغرق عشق البياتي إلى الانوجاد في جوهر الكينونة ضمن حالتَيّ : الحضور والغياب ، التجلّي .. والاختفاء ، التشظّي والاختزال.. تتراكم أبعاد هذا التحول المنتَج في ذات الزمن النصي في صوتيات الصورة (السين / الشين) وفي تدرجات المعنى الإحالي المتجوّل بين (الشفاعة) و(الكفن) وفي صوتيات حروف الإشاءة الإلهية (الكاف) و(النون) التي يستقر عندها المقطع ليتكور جسد الشاعر في (الكفن) بينما تتكور روحه وراء حالة الانكشاف (السر / العلن / الشفاعة).

(2) الفناء في الذات الأخرى :

أصبحتُ مجنوناً بعشقي

جسدُ المرأةِ في المرآةْ

فاكهةُ الشتاءْ

يثير بي الشهوةَ للرقص وللغناء. / ص (20)

يستحوذ الموت على شكل فنائي جماليّ (الجنون) الذي يُسقط دلالاته على فصل الماء (الشتاء) المتناغم إيقاعياً بين صوت المطر وبياض الثلج وبياض النص الذي أصبح (مرآة) لأحد فصول (أنا) الشاعر وحدائقه الإلهية العاكسة ليس لـ (جسد المرأة) و(انعكاسات الحركة في المرآة) وحسب، بل، العاكسة أيضاً لظلال الجواني الذي يُشرع في التحول إلى إيقاعات رقص وغناء، وذلك بعدما تنعكس من هذه العلائق الشبكية ظلال إيقاعات الثمر (فاكهة الشتاء) وإحالاتها المتداعية من النار والنور والناي الداخلي والدفء المتوارث من الغيب والكلمة والشطح.

(3) مقام العبور / فصل السحب الحمراء :

في هذا المقام يتفتّح (نداء الغيب) مأهولاً بخواتيم السر وثمالة الزمن الأخير من شُبهات الموت المتوزعة على الفضاء الشعري للقصيدة من خلال نبرة صوت الشاعر الثلاثية (الغيب / المنادى / الشيرازي) والتي تراكمت في صورة الصوت الخارجي - يظهر خارجياً إلاّ أنه ينبع من أعماق الشاعر ونصه - المتمركزة في هذه الجمل : (ناداكَ في الغيب منادٍ : (حافظَ) الأسرارُ لم يبق في الجرة خمرٌ / ص (12).). ولا تتراكم صورة الصوت في هذه النبرات إلاّ لتجد لها انتشاراً متنوعاً في القصيدة، لايلبث أن يتراكم في الفضاء الزماني :

(لم يبق في العمر سوى حبّة رمل / ص (17) ./ هاهو المساءُ يهبط في حدائق الآلهة / ص (11) / هاهو ذا الخريف يدب في حدائق الآلهة / ص (24).).

وتمّ العبور بين هذين التراكمين (الصوتي / الزماني) عن طريق فصل السحب الحمراء الرامزة إلى (أنا) الشاعر المخيلتيّة التي تُعيد (النداء) على الغيب بفنّية استفهامية تلوّنت بالماء (سحب) وبالجراح (حمراء) وتسارعت مع أثرها الذي لم يترِك رمزه مبهماً: **(ربّاه ماذا تركتْ في العالم الأرضيّ هذي السحب الحمراءْ ؟ غير قبور الشعراء / ص (11)).**

يعود النداء إلى الصعود بهيئة سؤال، دماؤه رفضت الحرائق المرتكَبة في العالم الأرضي، وتحدّتها بالخروج عن الزمان بـ (قبور الشعراء) كرمز يختزن دلالات الخلود لا دلالات الفناء بالرغم من انزوائه فيها وكمونه العرَضيّ الذي سيتخلّص منه كما تخلّص (تموز) أو (دموزي) من العالم السفلي:

متى تعودين ؟

أنا في أسفل السلم مخموراً

أناديك من الحضيض

محترقاً مريض

مواجدي طالت

وطال وجعي شيراز. / ص (23)

يعبر النداء أبعاده وهو المتمركز في دورة الفصول، عن طريق حركة النداء الهابطة (ناداك في الغيب مناد) والصاعدة (ربّاه ماذا تركتْ في العالم الأرضي هذي السحب الحمراء) والمنتظرة (متى تعودين ؟).

نتبين أن حركة النداء تُضمر نداءً أسطورياً لروح الشاعر المتحولة مع رمزها الصوفي (الشيرازي) إلى رمز إيحائي (تموز) الذي قامت باستبداله، خفيةً، البنيةُ العمقى للقصيدة، واستبدلته علانيةً البنيةُ السطحية عن طريق بعض الدلائل: دورة الفصول / أسفل السلم. ولم يقتصر المجال الاستبدالي على هذا الرمز، بل تعدّاه إلى استبدال (عشتار) بـ (شيراز): **(فلتُسعدي شيراز يا مدينة الحكمة والشعرِ وأرض أولياء اللهْ. / ص (19)).**

(4) مقام الصرخة / فصل الخمر الإلهي :

يستدرج النداء دينامية انتشاره إلى ثلاث حركات تنازعت (الموت والحياة) وبدلالاتهما لفّت تكويرية التصوف النصي المتشكّل من (الخمر الإلهي) :

(1) الحركة الأولى:

ولدتَ في حدائق الآلهةْ

ومتَّ في شيرازْ

تتدوّر دالّة الولادة على دالّة الموت، فتصبح الأخيرة مركزاً لمحيط الأولى التي تنشطر إلى مكانيتين منفصلتين من حيث الظهور الكتابي، وملتحمتين من حيث الإيحاءات الجوانية المتوزعة في معاني النص (حدائق الآلهة / شيراز) وقبل أن تلتقي هذه الحركة بالحركة الثالثة التي ستشكّل معها الدورة الأفعوانية للتكوين، نجد أن هذه الحركة تتقاطع مع تصيّرات الذات الشاعرة، منتجة (الذات) النصية العظمى المؤلّفة من تلك الذوات الصغرى: الرمزية الواضحة: (الشيرازي / عشيقاته / العندليب / القَطاة / حفيدة الملوك / الزمان) والرمزية المستترة: (تموز / الرماد المختفي في النار = العنقاء / الضوء / السحب / الغناء / دورة الفصول / الخمر / عشتار / إنانا / أريشكيجال / نداء الغيب).

وتتضافر الذوات الجزئية لتكوّن عبرالقصيدة (النفخة الأولى - الحركة الأولى) من مقام الصرخة:

- كل عشيقاتك في منازل الموتى وفي مقابر الرماد....... ← أضاءهن الوجد... ← فاستفقن باكيات

لمّا فتحتَ كوة لهن في الجدار

- و(حافظ) الفقيرُ فيها جُنَّ بالعشق وبالصهباءِ واحترقْ ص (13) ← شعركِ كالحريق في الغابةِ

مَنْ مَدَّ يد الغريق للآخر ؟ / ص (22)

(2) الحركة الثانية :

وهي مانتج من احتمالات الرماد كنفخة ثانية لـ (الذات النصية العظمى) المتراكبة، إضافة إلى الحركة الأولى، من صورتين تأسْطرَ فيهما الحيز الصوتي لرؤيا النص :

- الصورة الأولى:

السماءْ

تُنذر بالمطرْ

أحسّ! بالبرد وقلبي صار من لوعته حجرْ. ص (11)

يتداعى (نداء الغيب) المغيّب والحاضر في ذات الوقت من مدلولات السماء، كمكانية لامتناهية متلوّنة بالخلود والأزمنة الأخرى المتمرئية بـ (المطر) كوقْع ظاهر من صورة الصوت، يمرّ بدينامية الإحساس (أحس بالبرد) المتحول إلى رعشة من الغيب المندغم في (أنا) الشاعر كنداء ومُنادٍ تجرّد من حسّه الأول (البرد) وولّد حدساً نذيراً، في باطنه (المطر) وفي إيقاعه صوت الأزمنة العابرة من اللامتعيّن (السماء) إلى اللامتعيّن النظير (القلب) الذي يتشبّع بحركة التصيّر الوجداني، والرؤيوي، والاختزالي حتى يتحول إلى (حجر) فيه تكثّف اللامحدود الناتج عن مخبوءات (السماء / القلب) فانكمشتْ آثارُ المغيّب مع حركة النداء المستبدل هنا بـ (المطر) كدالّة استقرّت فيها مدلولات (النفخة المائية) وصارت (حجراً) تكمن فيه (الينابيع) الأولى لـ (المطر) النذير.

- الصورة الثانية :

المدنُ التي لثمتُ خدّها

تحوّلتْ رمادْ. ص (18)

تتبيّن أن دلالات (اللوعة) في المطلق لم تتصيّر فقط (حجراً) راغباً بالانبثاق المائي، بل كذلك بالانبثاق الناري الذي يُضمر (شمسَ البياتي) المتناوبة

للمجهول، الذي يعثر عليه الشاعر عن طريق انصهاره فيه، ثم تحويل النيران الناتجة إلى إشارات تنبجس عن منارات الأعماق المحوّلة لـ (المدن) إلى (رماد) .. واحتمالات هذه النفخة الرمادية تبني مدنَها ضمن متضادات الإضاءة والإعتام لكي تُخفي تحت حركتها استبدالاتِ الصوت، بصور الرموز (فلتُسعدى شيراز .. ص "19"). حيث يُكمل هذا المقطع المرقّم بالتاسع، المقطع الثامن (المدن التي لثمتُ خدها...) لتنزح التجريدات من منفاها إلى حضورها الاستبدالي المتحرك بين (شيراز) و(بغداد) و(عشتار).

(3) - الحركة الثالثة :

بقدح الخمر الإلهي تداويت

فزاد وجعي

داهمني النوم

صرخت باكياً: ها هو ذا الخريف

يدب في حدائق الآلهة

مخلفاً وراءه حرائق الميلاد ./ ص (24)

ويختمر مسار الحركتين السابقتين في النفخة الأخيرة حيث فصل (الخمر الإلهي) الذي تتجلّى فيه (أنا) البياتي فتنكشف على ذاتها المتشكلة من الانبعاث بحدّيه:

(1) حد الانبعاث الرمزي الذي اكتسب قيامته من الشاعر.

(2) حد الانبعاث الذاتي الذي أدّتْهُ الأنا الشاعرة عبر رموزها وعبر حيزها الصوتي النافخ لروحه بين مقام المشاهدة وبين مقام الصرخة الذي يكوّر حركته الأولى مع حركته الثالثة نازحاً إلى مركزه الاحتراقي المنفتح مع (البكاء: بكاء العمق الذاتي، القصيدي، الكوني) على (القيامة) .. حيث يتكشّف الفصل الخامس للنص عن رمزه الرحمي المتجذر بالأسطورة (العنقاء). ورمز العنقاء في قصيدة (بكائية إلى حافظ الشيرازي) يخرج من خاتمة النص (حرائق الميلاد)

ليصبح في المجال المرئي من صورة الصوت - البكاء، تاركاً في كلّ مقام جناحاً، نلمسه يتجلى من خلال:

- حركة بثّ الروح في مقام العالم السفلي.
- حركة بثّ الفناء في مقام العشق.
- حركة بثّ النداء والاستبدال الرمزي، والانتظار في دورة الفصول، وذلك في مقام العبور.
- حركة الامتداد في اللانهائي، وذلك في مقام الصرخة.

وهكذا تُبرهن (بكائية إلى حافظ الشيرازي) عن تلاحمها الحركي المنبعث من طاقة الصوت المتخارج من الذات العظمى والغارق في فلسفة الترائي الفني الذي يُسبغه (البياتي) على دينامي التصوّف المنتشو من بؤرة تلك الحركات المقامية مانحاً القصيدة تشكيلَها الصوري المتحرك في الفضاء البعيد الذي لن يكتشفه مَن يقرأ النص من خلال جمله الشعرية المتجهة من ناحية الفضاء المكتوب نحو البساطة.. لماذا؟ لأن هذه الجمل اختزلت في بنيتها اللامكتوبة ثقافة الشاعر المتمخضة إشارياً عبر بنى القصيدة.

*

على هذه الميكانيزمات اللامرئية انبنى اللامرئي الشعري من تجربة (البياتي) التي نزحت بشعريتها نحو الرمزي والأسطوري والصوفي، متثاقفة مع رؤيا الموت والحياة والقيامة، ناهضة من تشكيلها الإيقاعي عبر صور فنية أغلبها انفتح على مسافة احتمالية تقبل التأويلات والإسقاط والإحالة .. من جهة ثانية، فإننا نجد أن هناك أثراً مباشرتياً جاء في التجربة البياتية التي لم تخلُ من الواقعية، مثلاً: **(أناديك من الحضيض، محترقاً مريض[1]/ "سيد مكاوي" كان يغلبني دائماً تلك**

---

[1] عبدالوهاب البياتي / بكائية إلى حافظ الشيرازي / م.س / ص (23).

حكمة الأيام في نهاية آخر شوط غلبه الموت، فنام والعود بين يديه)[1]

ولم تخلُ من الرومانسية، مثلاً :

(كان قلبي مثل شحاذ على الأبواب يستجدي المحبه
وأنا لم أتعدّ العاشره
فلماذا أغلقوا الأبواب في وجهي؟
لماذا عندليب الحب طار ؟
عندما مات النهار)[2]

كما لم تخلُ من السريالية المتداخلة مع حركة القصائد البياتية كأثر يخرض اللامألوف ويتشاكل مع صوفيته، ملحميته، أسطوريته، مثلاً :

(الفرس الحبلى وراء القمر - الجواد
تصهل قبل ساعة الميلاد
ليلد البحر : عصافير وساحرات
والأرض : المعجزات.) /[3]

وهذا الأثر السريالي كان حاضراً في بعض النصوص التي حاورناها ..

---

[1] عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / م. س / ص (16) / المقطع رقم (17).
[2] عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (61 -62).
[3] عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (90).

أخيراً نختتم قراءتنا ببيت لم تدفنه ذاكرة البياتي مثلما دفنتْ قصيدته التي بقي منها روح الحب الأول المجسد بهذه (القصيدة البياتية) المتعشّقة بـ (فروزنده / عائشة / عشتار) :

لطم الورد في الحدائق خدّه مذ رأى في سمائه فروزنده[1] (*)

---

[1] عبدالوهاب البياتي / بكائية إلى حافظ الشيرازي/ م.س / راجع في ذلك ص (35) وما بعد.

(*) يقول البياتي مشيراً إلى جملة (لطم الورد في الحدائق خده) إلى أنها : (مستمدة من الشعر الفارسي فلا تفتح ديواناً لشاعرٍ فارسيٍ بدءاً من حافظ الشيرازي وسعديِ الشيرازي والخيام وجلال الدين الرومي، لاسيما في غزلياتهم، إلا ونرى هذه الجملة تطفو أمامنا وأنا "متعمداً" قد وضعت هذه الجملة في زمن يعني قبل (50) عاماً وليس في الأمس، أحببت توضيح هذه القضية للدلالة على ماهيةِّ هذه المرأة التي كتبت عنها القصيدة، واختفت القصيدة، فقد ضاعت أوراقي لأني كنت أسافر كثيراً وأهلي يدفنون مكتبتي في أرض الحديقة، وتذهب، لقد تغذت الأشجار بكتبي مع الأسف).

ـ راجع (مجلة تشرين الأسبوعي)، ص(48)، العدد (79)، 30/ أيلول/ 1999 ـ السنة الثانية.

الفصل الرابع

محمود درويش

لماذا تركتَ الحصان وحيداً

تَناغُميّة الاغتراب والكشْف

- الحركة الافتتاحيّة :
  - الصورة الرؤيا
  - الرموز المنزاحة عن ذاكرتها الموروثة
  - الرموز المبتكَرة وإسقاطاتها
- الحركة التحاوريّة :
  - حركة الاستعادة - الذاكرة :
  - موجة المدّ وتداعيات الذات
  - موجة الجزْر والتداخل مع الجمْع
  - حركة الاشتعال :
  - حركة الانبعاث الاستعادي
  - حركة الانبعاث الصُّوَري :

(الطفل - الحلم - الشبح / الولادة التجريدية)

- الحركة الختاميّة :
  - الدلالات المضيئة
  - الدلالات المعتمة
  - ألوان دلاليّة مغرّدة

محمود درويش

- ولد في قرية (البروة) قضاء عكا / فلسطين / 1941
- أكمل دراسته الثانوية في كفر ياسين / فلسطين
- من مؤلفاته الإبداعية :

(1) عصافير بلا أجنحة / شعر / 1960

(2) أوراق الزيتون / شعر / 1964

(3) عاشق من فلسطين / شعر / 1966

(4) آخر الليل نهار/ شعر / 1967

(5) يوميات جرح فلسطيني / شعر / 1969

(6) كتابة على ضوء بندقية / شعر / 1970

(7) حبيبتي تنهض من نومها / شعر / 1970

(8) أحمد الزعتر / شعر / 1970

(9) العصافير تموت في الجليل / شعر / 1970

(10) مطر ناعم في خريف بعيد / شعر / 1971

(11) أحبك أو لاأحبك / شعر / 1972

(12) جندي يحلم بالزنابق البيضاء / شعر/ 1973

(13) محاولة رقم 7 / شعر / 1974

(14) مديح الظل العالي / شعر / 1982

(15) هي أغنية ...هي أغنية / شعر / 1985

(16) ورد أقل / شعر / 1985

(17) حصار لمدائح البحر / شعر / 1986
(18) أرى ما أريد / شعر / 1990
(19) تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق / شعر
(20) أعراس / شعر
(21) مأساة النرجس، ملهاة الفضة / شعر
(22) أحد عشر كوكباً / شعر / 1993
(23) ديوان محمود درويش (جزآن)
(24) لماذا تركت الحصان وحيداً / شعر / 1995
(25) سرير الغريبة / شعر / 1998

مؤلفاته الأخرى :

(1) شيء عن الوطن
(2) وداعاً أيتها الحرب، وداعاً أيها السلم
(3) وداعاً أيها السلام
(4) يوميات الحزن العادي
(5) ذاكرة للنسيان
(6) في وصف حالتنا
(7) عابرون في كلام عابر
(8) الرسائل (بالاشتراك مع سميح القاسم)

- حصل على جائزة: اللوتس - ابن سينا - لينين - درع الثورة الفلسطينية، وغيرها...
- ترجمت أعماله إلى معظم اللغات الحية.
- حصل على (الجائزة العالمية للحرية والثقافة) لعام 2001 التي تمنحها مؤسسة (لانن) الأمريكية .
- توفي في آب عام 2008 "كزهر اللوز أو أبعد" تاركاً لنا آثاراً ملحمية تمثل الإنسان والقضية الفلسطينية وتروي حالات أخرى للشعر.

تناغُميّة الاغتراب والكشف

كيف تستحضر القصيدةُ ذكرياتِها، وحدوسَ اللحظتَين: الحاضرة والغائبة.. ؟

وعندما تفعل القصيدة ذلك، هل تكون قد كتبت سيرةَ وطنها .. أم أنها تظلّ وطناً جوّالاً بين اللغة والشاعر والقارئ..؟

يجوب محمود درويش اللغة مخترقاً مساماتها إلى نيران الرموز.. يحترق معها، ويشكّلان فراشة تشبه فلسطين، جناحُها الأول يظلّل مجموعات "درويش" من "أوراق الزيتون"، وحتى "سرير الغريبة" وجناحُها الثاني يظلّل المجهول، ويسترق منه أناشيدَه وما تبقّى فيه من غربة..

هكذا، وعبْر حركات هذين الجناحَين، تتشابك الشعرية "الدرويشية" التي نختطف منها مجموعة (لماذا تركتَ الحصانَ وحيداً) حيث يطالعنا الرمز ومنذ العنوان بطريقة استفهامية معاتبة وجامحة وغير ناسية لِما قالتْه في (أحمد الزعتر):

ليدَين من حجر وزعتْر

هذا النشيدُ ... لأحمد المنسيّ بين فراشتَين

مضت الغيومُ وشرّدتني

ورمتْ معاطفَها الجبالُ وخبّأتني

..

نازلاً من نخلة الجرحِ القديم إلى تفاصيل

البلاد وكانت السنةُ انفصال البحر عن مدن

الرماد وكنت وحدي

ثم وحدي...

آه ياوحدي؟ وأحمدْ

كان اغترابَ البحر بين رصاصتَين

مخيماً ينمو، ويُنجب زعتراً ومقاتلين[1]

في التجربة الدرويشية تتحرر طاقة الوحدة والاغتراب إلى منطقة القلق النصي المتكوّنة من ترابطات الصور ودراميّتها وتَجاورات علائقها وإيقاعات حالاتها.. ولا تصبّ هذه الطاقة المتحررة في الرمز وحده، بل تتجاوزه.. تاركة لنا الرمز ككهف يعبر منه الدالّ إلى الدلالة .. وعندما نكون قدأصبحنا في (البرزخ) حيث الوجود واللاوجود، الحضور والغياب، فإننا نستكشف كيف تتلاقى الرموز الموروثة والمبتكَرة لتتناصّ مع الأسطورة كذاكرة خلفية متفاعلة مع الصورة الدرويشية، القابلة لقراءات متعددة، والمستمرة في حركتها الصيرورية..

فما هي سمات هذه الحركية وإلى أيّ فضاء استطاعت أن توسّع بنية قصائدها عندما ارتكزت على العوامل الفنية وأهمّها: الرمز والأسطورة ..؟.

بين النشيد والبحر والزعتر يغترب (أحمد العربي) وفي ذلك الاغتراب إشارة استبدالية بين (أحمد) و(محمود درويش) بمعنى بين إسقاطات (محمد "ص") وبين الذات الشاعرة الرافضة للواقع والراغبة بالانبعاث من صورها بهيئة جذور أرضية وجذور سماوية، وبهيئة العناصر الموحية، المتماوجة بين هذين النوعين من الجذور(الغيوم/ الجبال/ الجرح/ المدن/ الزمن/ الرماد/ النخلة) وتكتسب هذه الرموز الطبيعية مجالاً آخر في مجموعة (لماذا تركتَ الحصانَ وحيداً)[2] مستبدلة رموز (الانبعاث) برموز أخرى تبدأ مع (الحصان) بكل دلالاته عابرة رموزاً طبيعية أخرى (النورس/ الشجر/ الماء/ النار/ الصبار/ السماء/ الأرض/ إلى

---

[1] محمود درويش / أعراس / دار العودة / ط1 / 1977 / قصيدة أحمد الزعتر- ص (35 – 36)

[2] محمود درويش / لماذا تركت الحصان وحيداً / دار الريس / ط1 / 1995 / عدد الصفحات (168).

آخر ما في المجموعة من رموز) ولا تنتهي في القصيدة الأخيرة (عندما يبتعد المتمحورة حول (الفرس) وما يقابلها من شمولية للأرض والوطن: الشاي / التل / التين / الشعير...

تنسجم المجموعة مع عنوانها المجزّأ إلى ست بوّابات مزجت الواقع بالحائر، ونسلت منه الحلم إلى صورها المنبنية على الإيقاع الظاهر وإيقاع الحواس والرؤيا، وعلى المخيلة المسترجعة لأبعادها التراثية، وعلى الغامض القادم من جهة المستقبل. سبقت البوابات قصيدةُ الافتتاحية التي اختزلت فضاءات المجموعة بين الذات وشبحها كدليل على الانفصام الأنوي الشعري المنبعث من المعاش اليومي بكل أبعاده: الوطنية، السياسية، الاجتماعية، وكأن قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) تختصر مسافة الآتي وما سيحدث ليس في القصائد وحسب، بل، في الواقع العربي الآتي أيضاً، المتفتّت قبل البوابات والمتهيكل بعد رمادها الذي حين نضيف إليه القصيدة الافتتاحية، نجد أن وحدة (الحصان) قد أصبحت سبع بوابات ولا يخفى مالهذا الرقم من دلالات مقدسة يكتمل عبرها الخلْق مثلما تكتمل معها طروادية الحصان وشبحيته المتمسكة بالتحول من خلال عناوين المجموعة المشكّلة في النهاية وحدة نصية كبرى:

(1) أيقونات من بلّور المكان وتضمّن هذا (العنوان – البوابة): القصائد (في يدي غيمة / قرويون من غير سوء/ ليلة البوم / أبد الصبار / كم مرة ينتهي أمرنا / إلى آخري وإلى آخره).

(2) فضاء هابيل: (عود إسماعيل/ نزهة الغرباء / حبر الغراب / سنونو التتار / مرّ القطار).

(3) فوضى على باب القيامة: (البئر / كالنون في سورة الرحمن / تعاليم حورية / أمشاط عاجية / أطوار أنات / مصرع العنقاء).

(4) غرفة للكلام مع النفس: (تدابير شعرية / من روميات أبي فراس الحمداني / من سماء إلى أختها يعبر الحالمون/ قال المسافر للمسافر: لن أعود كما ../ قافية من أجل المعلقات / الدوري، كما هو).

(5) مطر فوق برج الكنيسة : (هيلين ، ياله من مطر / ليل يفيض من الجسد / للغجرية ، سماء مُدرّبة / تمارين أولى على جيتارة إسبانية / أيام الحب السبعة) .

(6) أغلقوا المشهد : (شهادة من برتولت بريخت أمام المحكمة / خلاف غير لغوي ، مع امرئ القيس / متتاليات لزمن آخر / عندما يبتعد).

ثلاث وثلاثون قصيدة توزعت على سبعة مرتكزات ، كأنها تتناغم مع (أيام الحب السبعة). ظهر التوزيع بشكل تقاسيم حافظت فيه قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) على رقمها (1) لتكون قابلة للإضافة كدلالة مدوّرة في المجموعة إلى باقي القصائد التي توزعت على الأرقام :

- (6) : في كل من العناوين (أيقونات من بلور المكان / فوضى على باب القيامة / غرفة للكلام مع النفس).
- (5) : في العنوانين : (فضاء هابيل / مطر فوق برج الكنيسة).
- (4) : في العنوان الأخير (أغلقوا المشهد).

وهكذا تدور دلالات الرقم سبعة بين النصوص بشكل ممحو لاتكتبه سوى الإشارة التي ذكرناها ، حيث تنعزف هذه الدلالات مع بقية الرموز الموروثة من أسطورية وواقعية لتدور في مدارها الأعظم الناتج من تقابل الرمزين المحوريين في المجموعة (الحصان/ شبح الشاعر القادم من بعيد) بحيث يظل هذا المدار مركزاً يتجسد كشخصية أسيّة في حداثيّةِ القصائد وسيرتها الجمعية والذاتية. وعلى ذلك فإن بناء النصوص لم يقتصر على المخيلة ، بل امتد عميقاً في الذاكرة ، وضم إلى أحلامها حيزاً نفسياً ، زمكانياً ، تنوع ظهوره بين السردية والتوامض.

الحركة الافتتاحيّة :

يختزل (درويش) حدسَه الرؤيوي الكلّي في قصيدته الأولى (أرى شبحي قادماً من بعيد..) وذلك من خلال بؤرة الفعل (أطلّ) = (هو الذي رأى كل شيء) المتعادلة مع الفعل الرؤيوي (أرى) والذي يشكّل الرحم العمائي الأول

للمجموعة، حيث الاستشراف المتّسع والمنطلق إلى جهتين: جهة الهبوط إلى الحدس الجوّاني، وجهة الصعود إلى البُعد الكوني. أمّا نقطة التقاء الجهتين، فهي المدار القصيدي الذي تشكلتْ منه جهة ثالثة، بإمكاننا تسميتها (**جهة الأثر**) حيث اللغة النصية بِبنْيَتَيْها (العميقة والسطحية) المكوّنة لفضاء جهة الأثر والتي فيها تتم عملية التحوّل (الصاعدة، الهابطة) وكأنها بذلك تؤلف العالم الأرضي(*) كعالم ثالث تتفاعل فيه حركة الجهتين بكامل مرموزاتهما، إيقاعاتهما، صراعاتهما، وما يبقى من صورهما في منطقة الأثر. إذن، النبرة الأولى هي ذاك المحفّز التراكمي الكامن في فعل (أطلّ) وما يولّده من شبكة مدلولية تتناسل أحداثُها في القصائد الأخرى من المجموعة. وما تكرار لازمة (أطلّ) إلاّ عامل توكيدي للمسافة الكامنة بين (أرى) و(شبحي) حيث تعبر حركية النصوص لتنزلق من مسرح (أطلّ) كفعل جانسَ الحركة المستمرة بأطلال الماضي عن طريق بثّهِ فيها روحاً أخرى حرّضتْها على التداخل مع نسق القصيدة عبر ثلاث منحنيات بيانية:

(1) الإطلالة على الخارجي الموضوعي: (أطل، كشرفة بيت على ما أريدْ / أطل على نورس، وعلى شاحنات جنودْ).

(2) الإطلالة على الداخلي الذاتي: (أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها / أطل على جسدي خائفاً من بعيد).

(3) الإطلالة على اللغة: (أطل على المفردات التي انقرضت في "لسان العربْ" / أطل على لغتي بعد يومين). إطلالة ثلاثية التباعد، اتخذت هيئةً شبحيّةً

(*) العالم الأرضي هو أحد العوالم التي تتألف منها الأسطورة، فإضافة إلى العالم الأرضي هناك العالمان: (العلوي) و(السفلي).

دالّة على الكثافة والتحوّل في ذات الآن:

أطلّ على ماوراء الطبيعة :

ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث بعد الرماد ؟

لابد لمن يقرأ بحدس فني أن يكتشف الصلة البنائية بين (الحصان / الجسد / الرماد) المنجدلة كحدقة لفعلية الإطلالة المختلية في ماورائية الصورة المتحركة بين قطبْين: (ماوراء الطبيعة) و(بعد الرماد). وما (سين) سيحدث، سوى مفتاح للدخول إلى المتجاذبات، المتنافرات، في تلك الصلة وقطبَيْها، بما فيها من تجادلات قائمة: على اللغة العادية (أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد المساء: نبيذاً وخبزاً، وبعضَ الروايات والأسطواناتْ)، وعلى اللغة المدهشة العابرة للامألوفها مِن خلال الرموز الموروثة والمستحدَثة، والتي لاتخرج عن مقصدية الإطلالة بتشعّباتها: الموضوعية/ الذاتية/ اللغوية :

الصورة الرؤيا :

انبنتْ بعض الصور على حركة تأويلية إشباعية، منحت مكونها السياقي دلالة فائضة كانت السبب للاحتمالات المشعّة في النص، ولدراميته المنتقلة بين الإشارات على هيئة شُحنات تدور حول بروتون أسّيّ هو (الأنا الرائية) والمريدة، والباحثة والمتوغلة في الإطلالة الثلاثية السابقة (الإطلالة على الخارجي - الداخلي - اللغوي):

أطلّ على شجر يحرس الليل من نفسهِ

ويحرس نومَ الذين يحبونني ميّتاً...

أطلّ على الريح تبحث عن وطن الريحِ

في نفسها ...

أطلّ على امرأة تتشمّس في نفسها ...

تتعالق مرموزات (الشجر / الريح / المرأة) بالفعلية التي تؤديها تواليًا:

(يحرس / تبحث / تتشمس) منشئة في الحيز البَعدي لهذه الفعلية إيحاءات للمداليل تصارعت بين (الليل) وما يختزله من حركة معتمة أضاءتها (المرأة) كمرآة أخرى لـ (الأنا) أزاحت الحالة المعهودة للفعل تتشمس، وأدخلتها في مسافة الإطلالة الجوانية للرؤيا (في نفسها). وكأن الشاعر أراد أن يحرس العتمة من العتمة التي بات يخشى عليها من الخطر. والمألوف أن الإنسان يخشى من الليل وإيماءاته المظلمة القادمة من الحركة الاجتماعية وطغيانات الآخر كأحد المدلولات، أما الخشية على الليل فهي حالة تُجسّم الخطر وتجعله بُعداً إشباعياً يخاف منه الليل ذاته ولا يبقى الحارس غير (الشجر) بما تحمله هذه اللفظة من رمز لوني (الأخضر) ومن رمز انبعاثي، قد يكون واحداً من الأشياء التي ستحدث (بعد الرماد) - الدلالة المؤقتة على (الموت). نجد ترابطاً شفيفاً بين (الشجر) و(المرأة) يُعلنه الخصب والحياة والانبعاث، ولا يسكن هذا العامل في (أعماق الأنا الشاعرة) بل، نلمسه يتحرك في اللاثبات الذي نستدلّ عليه بـ (الريح) كدلالة مستمرة على (التغيّر) انضافت إليها دلالة فائضة عبر فعل (تبحث) وما تلاها من تكرار للفظة (الريح). وبينما تلتقي(الرّيْحان)، نتراءى أن التنامي بين طرفَي الخصب (الشجر / المرأة)يجعلهما يلتقيان في الإطلالة (الجوانية) .. كيف؟ هذا ماتومئ إليه جملة الريح المتحركة بينهما والمنسحبة نحو الداخل (تبحث عن وطن الريح في نفسها). ولا يحضر الوطن الغائب - المفقود - المغتصب إلا عبر تحويلية الداخل إلى خارج في صورة رؤيوية أخرى ناتجة عن جملتين متباعدتين في جسد النص، ملتحمتين عبر بنيته العمقى، ومشكّلَتين فيما بعد لثنائية الخارطة الرمزية:

(1) (أطلّ على جسدي خائفاً من بعيد).

(2) (أطلّ على شبحي قادماً من بعيد).

وهكذا تنقلب العناصر على علاقاتها لتكون (في نفسها) ولتطل (على جسدها وعلى شبحها) وذلك ضمن خارطة رمزية ثنائية الانفصام والالتحام:

(أ) الرموز المنزاحة عن ذاكرتها الموروثة :

تمفصلت الرموز المستحضرة من الموروث الأسطوري (السومريون / أسخيلوس) مع الرموز المستحضَرة من الموروث الديني (زكريّا / هدهد سليمان) مع الرموز المستحضَرة من الموروث الشعري (أبو الطيب المتنبي / طاغور) مع تلك المستحضرة من التاريخ (الفُرس / الروم / أنطونيو) ومنحت القصيدة خلفية قائمة على صراعات الحياة أتت بمثابة (الذاكرة الجمعية) للنص. وعن كيفية ظهور هذه الذاكرة نلمح ألفاً منزاحاً خدمَ النص في الرمز الديني (أطل على جذع زيتونة خبأت زكريا) بما في هذا الانزياح من استبدال واضح بين (النخلة) وبين (مريم) و(عيسى).

ظهر هذا الاستبدال كبُعد ثان للجملة التي رغبت بإيصال محمولها المباشر أيضاً (الزيتونة = الأرض = فلسطين تحديداً) وما يُثبت هذا التحديد هو استحضار (زكريا).

تُرى، ألا ينطوي الاستشراف المخبوء في فاعلية الإطلالة على تداول غايته المتجهة إلى مُواحدة الشاعر بروحه وجسده وشبحِيته مع (زكريا)؟ وكذلك مواحدته مع (الشجر / المرأة / الزيتونة)؟. تشتمل الإطلالة على هذا البُعد بالإضافة إلى تضمّنها لفضاء جغرافي متعيّن انعكس بين (مصر) و(أورشليم): (المسافر من طبريا إلى مصر)/(وهم يصعدون حُفاة إلى أورشليم) ولا تكتمل جغرافية السفر المنسوبة إلى المتنبي، ولا جغرافية الصعود المنسوبة إلى الأنبياء القدامى إلا بصراعية الرموز الأخرى الظاهرة في النص:

أطل على لغتي بعد يومين. يكفي غيابٌ
قليلٌ ليفتح أسخيلوسُ البابَ للسلْمِ،
يكفي
خطابٌ قصيرٌ ليُشعل أنطونيو الحربَ

(ب) الرموز المبتكَرة وإسقاطاتها :

تجاوزت الرموز الموروثة أبعادها المتجادلة بين الشرق والغرب، وغادرت إلى رموز (درويش) المستحدَثة، والمتداخلة في النسيج الشعري، لتبرز بعد الغَور في عمق البنية، لتبرز كذاكرة ذاتية للنص، فيها من التصوف مثلما فيها من الانتظار والترائي :

حصان النشيد : وما اختزله هذا الرمز من إيماء إلى (الشعر) ذاته، وإلى (حصان طروادة) وإلى الجزء الأخير من عنوان المجموعة (الحصان وحيداً) وإلى فجوة التغيّر المبثوثة من القصيدة (الريح تبحث عن وطن الريح في نفسها) وما شظّته هذه الفجوة من احتمالات العودة المجسّدة بحركة الغوص في الذات العارجة نحو (أناها) العليا بين الشعر والملحمة (الحصان) الموحي بتلك المدلولات، وبين المجال الحركي لهذا الرمز المرصود بمسارَين رمزيين : (الريح) و(الوردة الفارسية) المتشعّبة بالإيحاءات المتصوفة والموازية لـ (الزهرة الذهبية) كدال خفيّ على (التكوين) دعمته رمزية السؤال :

وأسألُ : هل من نبيّ جديدٍ
لهذا الزمان الجديدْ ؟

يعرف (درويش) ـ تماماً ـ أنه لا نبي جديد.. ولكن (النبي) هنا تمركز رمزاً للسؤال عن إمكانية انوجاد مصدر إنساني تغييري ملائم لهذا العصر الموبوء بالفساد والباطل .. وكأن (النبي) هنا يشير بطريقة أو بأخرى إلى (زرداشت) نيتشه وإنسانه المتفوق، والمنتظَر .. تكتسي لفظة (النبي) بهذا الاحتمال وباحتمال آخر مُسقَط على الذات الشاعرة من خلال (زكريا) ومن خلال الرغبة بالعودة إلى مدلولات البياض الأولى (الطفولة) :

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها
إلى السلّم الحجريّ، وتحمل منديل أمّي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدتُ
طفلاً ؟ وعدتُ إليكِ ... وعدتِ إليّ

ولو جعلْنا مدلولات (الطفولة) تعود إلى الوراء، لوجدناها تتحد برمزية السؤال (النبي) وبرمزية الغاية (الحصان) ثم تظهر كمعادل غير مرئي للإطلالة على علائق البحث المتناوبة بين (الريح) و(اللغة): (أطل على المفردات التي انقرضت في " لسان العرب "). تلك المفردات الموسوم بها العرب والتي لم يعد يجدها الشاعر فيهم: (الحرية / الكرامة / الإباء / الشرف / الشجاعة / الكرم ...).

لكنّ الطفولة لاتعود، ولا يأتي النبي، ورغم ذلك يبقى للشاعر فضاء آخر يتجاوز الواقع بالواقع، تاركاً الحلم نقطة تلتقي فيها ذاكرتا النص (الجمعية / الذاتية) لتُشَكّلا صورة الحياة الطالعة من (الرماد) أو من (بعد الرماد):

تكفي
يدُ امرأة في يدي
كي أعانق حريتي
وأن يبدأ المدّ والجزْرُ في جسدي من جديدْ

ولا تتخلى صورة الحياة عن صراعها رغم بدئها من جديد فـ (المدّ) و(الجزْر) يتداولان دواخل الشاعر المتكنّية بآثار حركة (البحر) التابعة لـ (القمر) وهذا مايحيل إلى التسامي الروحي الهابط / الصاعد في آن، والمتخذ من الجسد النصي المدون مكانية لعبور الروح وعبور التناقض الواقعي المبتعد إلى الحلم كبدء - دائماً - يبدأ من جديد. ومن مرادفات هذا الابتعاد، المعادلة التالية :

(المرأة = زكريا = الزيتونة = الحرية = الوطن = الذات الشاعرة) .

رغم هذا التشابك الدلائلي إلا أن قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) لم تخل من اللغة المباشرة التي شوّشت على فنية الكثافة وصفائها، وهذه الملاحظة

تنطبق على بعض ماجاء في المجموعة، فإضافة إلى ماورد عن الأصدقاء الحاملين لبريد المساء، ... نجد هذه العبارة (أطل على كلب جاري المهاجر من كندا منذ عام ونصف..)، ونستطيع أن نضيف كذلك اللازمة التي تتكرر لمجرد الحفاظ على الإيقاع (أطل، كشرفة بيت، على ما أريد) حيث برزت في النص أربع مرات دون أن ينوع فيها الشاعر الذي كان بإمكانه استبدال (بيت) الدال على (الوطن) بكلمات مناسبة أخرى، يحتمل مرتكزها، إضافة إلى "بيت" - وأعني بالمرتكز هنا (الشرفة) ثلاث ألفاظ تُناسب مدلولاتها حرارة النص وحركيته: أطلّ كشرفة "نار" على ما أريد / كشرفة "بحر" / أما أطل الرابعة فتحتمل أن تكون (كشرفة ريح)..

بذلك نكون قد فتحنا البوابة الأولى على حركية المجموعة، مدركين أنها المسرح الذي تحرّكت عليه القصائد الأخرى الناهضة على تلوينات اللحظة الذاكرتية والآنيّة والآتية.

الحركة التحاوريّة

ترحل الحركة الافتتاحية إلى نصوص المجموعة بطريقة انتشارية توسّع آثارها عبر اليومي والماضي وما يتجزأ بينهما من مشاهد يستحضر فيها الشاعر صوت أبيه كصوت رديف للذاكرة والمعاناة والرحيل والاغتراب والخيمة.. ويدور هذا الصوت مع غيوم المجموعة وجراحها منسكباً بين البيوت الفلسطينية والمخيمات والأمكنة الأرضية الأخرى إضافة إلى الأمكنة التي تُنشئها القصائد والتي لها ملامح الخروج من الذات والعودة إلى الذات. ومن ملامح الخروج والدخول يتكون بُعد زماني نصّي يصطدم بنفسه ليُنتج في الباطن الصوري تسارعاً وتباطؤاً لامكتوبين تدلنا عليهما حركيّة التواشج والتعارض والبوح والانبجاس والتألق، المؤلفة من حركتَين أساسيتين هما الأثر المتراكم في الحيز الحلمي المؤدي إلى الأبدية:

(1) حركة الاستعادة – الذاكرة :

لو كان لي حاضرٌ آخرٌ

لامتلكتُ مفاتيحَ أمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكتُ غدي كلَّهُ .. / قصيدة أمشاط عاجية ص 84

تنعطف الحركة الاستعادية في المجموعة عبر مسارب متلولبة، متوزعة على جسد النصوص، ومتضامنة في أثر السيرة الذاتية بكل تحولاتها، والسيرة الجمعية بكل تحاورياتها القائمة على تفعيل الرموز الموروثة (قرآنية/ أسطورية/ تاريخية ..) وذلك لتجعل من هذه الرموز ذاكرة تراثية انتفض من فراغاتها الذاتي .. ولا تظل هذه الذاكرة كاستعادة عادية لزمن ماض وحسب، بل تتكثف لتكون زمناً جديداً لذاكرة متفرعة إلى: (الذاكرة الطفولية / الذاكرة البدئية للأشياء / ذاكرة الغربة / ذاكرة الحاضر) والثيمة الأهم لهذه الذاكرة هي: السرد الدرامي الذي يحيل على تفاصيل الخلق (قابيل / هابيل / الغراب / إسماعيل / البئر) وعلى تفاصيل الخراب وتراجيدية الواقع المتناقض مع مقولة (الزمن كالنهر) حيث تُعيد الآلام جراحها بشكل دائري مابين (التتار والمغول والصهاينة وبونابرت والقيصر و....). ضمن هذه الدائرة يسرد (درويش) حساسيته التي لاتقف على حواف المحيط، بل تمتد إلى المركز بطريقة خافتة، تكتسب حضورها من الأثر الرجعي للكلمات المتخذ سبيلاً للوصول موجتين: المد والجزر. فموجة المد تُحيل على السيرة الذاتية. أما موجة الجزر فتحيل على السيرة الجمعية.

(أ) موجة المد وتداعيات الذات :

سنُركِّب حركة الموجة وإيقاعاتها من خلال جمل شعرية متفرقة حققت أثر الاستعادة :

(وقلتُ للذكرى: سلاماً يا كلام الجدة العفويّ يأخذنا إلى أيامنا البيضاء تحت نعاسها ص70 / مازلتُ حيّاً في خضمّكِ. لم تقولي ما تقول الأمّ للولد المريضِ. مرضتُ من قمرِ النحاس على خيام البدو. هل تتذكرين طريق هجرتنا إلى لبنانَ، حيث نسيتني ونسيتِ كيسَ الخبز (كان الخبز قمحياً). ولم أصرخ لئلا أوّقظ الحراس ص78/.. وتركنا طفولتنا للفراشة، حين تركْنا على الدرجات قليلاً من الزيت ص 106 / لكننا لم نكن خائفين. لأن طفولتنا لم تجئ معنا. واكتفينا بأغنيّة: سوف نرجع عمّا قليل إلى بيتنا ص 27 / - هل تعرف الدرب يا ابني؟ - نعم يا أبي: شرق خرّوبة الشارع العامّ دربٌ صغير يضيق بصبّارِهِ في البداية، ثم يسير إلى البئر أوسعَ أوسعَ، ثم يطلّ على كرم عمي "جميل" بائع التبغ والحلويات /ص41).

وكما تعلن اللغة عن ذاكرتها، فإن الذاكرة الحاضرة تُعلن عن ماضيها بالعودة المتشابكة إلى الشخوص (الأم / الأب / الجدّة / الآخر / ..) وإلى جغرافية المنسَلّ من الذاكرة (موقع بيت درويش في فلسطين وتحديداً قرية "البروة") وهكذا عبر الامتداد نحو ملامح الماضي وشخوصه ونحو الامتداد في الفضاء الجغرافي واستحضاره إلى الذاكرة الحاضرة، تظهر الذاكرتان (الطفولية / الغربة) لتمتدّا في مساحة الكلمات كظلال متعاكسة مع ظلال الانحسار المتمثلة بالواقع.

(ب) موجة الجزْر والتداخل مع الجمْع :

يشحن الشاعر موجة الجزر بموجة المد وذلك عبر (أناه) الظاهرة كراوية مباشرة وغير مباشرة للسيرة الجمعية (سوف تكبر يا ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهمْ سيرة الدم فوق الحديد. ص 33).. ولتكتمل رواية السيرة بين الدم والبنادق والتتار والبنر والروم والغراب، فإن (درويش) يعيد للوطن حكايته أولاً (كبرتُ ليلاً في الحكاية بين أضلاع المثلث: مصر، سوريّا، وبابلَ. ههنا وحدي كبرتُ بلا آلهات الزراعة ص 71) ثم يربط بين رمزين: أولهما ديني،

وثانيهما أسطوري: (بحثتَ في بستان آدمَ، كي يواري قاتل ضجرٌ أخاهُ ص 54) يخاطب الشاعر هنا (الغراب)، أو كما جاء رمزه في القصيدة (جرس الغروب الداكن) وما المخاطَب في النهاية سوى العصر المتلون بالأسود وبدماء الأخوة (هابيل) المتناسل من (آدم) والذي نجد له دلالة إسقاطية في موضع آخر من المجموعة: (رمتني الأرض خارج أرضها، واسمي يرنّ على خُطايَ كحذوة الفرسِ: اقتربْ .. لأعود من هذا الفراغ إليكَ ياجلجامشُ الأبديّ في اسمكَ ص 71). تختلط الشخوص الرمزية (آدم / هابيل / جلجامش) في الذات الشاعرة، جاعلة من مرموزاتها ظلالاً لـ (الأنا) المستقرئة للواقع، حيث لا قيامة (فلتكنْ يقظاً قيامتنا سترجأ ياغراب ص 54) ولا حرب ولا سلام ولا.. :

كل شيء هادئٌ في ملتقى البحرينِ

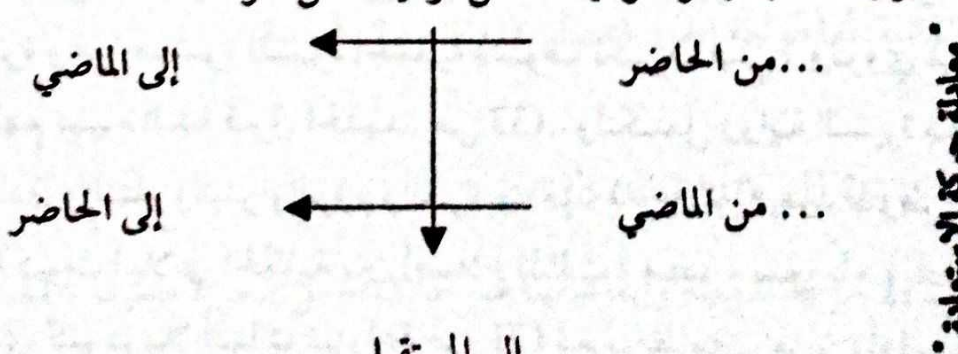
لا تاريخ للأيام منذ اليوم،

لا موتى ولا أحياءَ، لاهدنةَ،

لاحرب علينا أو سلامْ / قصيدة متتاليات لزمن آخر ص 161

وتتناسج هذه الرؤيا مع تضمين قرآني، يثبت استمرار السَواد والدماء:

(ويضيئكَ القرآنُ: "فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليُريه كيف يواري سَوءة أخيه، قال: ياويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب" ص 56) على ذلك، نتبين أن شبكة العلاقات المكوّنة لحركة الاستعادة لم تقتصر على الاسترجاع الاعتيادي للذاكرة؟ لماذا؟ لأنها وظفته كأثر تصيري متصارع بين موجتَي السيرتين الذاتية والموضوعية، انتقل توالياً داخل حركة متعاكسة:



إذن، من هذه المعادلة، نكتشف أن المستقبل هو مصدر الجدل المتقاطع مع الذاكرتين (الماضي الحاضر) و(الحاضر الماضي: إلى الوراء والأمام)، والمانح للنصوص مساحة رؤيوية رفضت أن تدور في هامش الموجة (الامتدادية / الانحسارية) بل، توغلت في الحلم لتشكل منه تلك القيامة المتأخرة أو المؤجلة. وهذا مايقودنا لمناقشة الحركة الثانية.

(2) حركة الاشتعال :

وترتسم هذه الحركة بعناصر الطبيعة المختلفة (الماء / النار / التراب / الهواء) وبإيحاءاتها المتدرجة كالمطر، واشتقاقاته من سحاب وبرق ورعد و... وكالريح وتقلباتها الفصلية والموسمية من خريف وصيف وشتاء وربيع، وكاللهب وأطواره من رماد وموت وانبعاث، وكالصلصال وإشاراته من الجرة والأرض والشجر المتنوع ودلالاته المتحابكة مع العبق (الصنوبر) ومع الامتداد العمودي (السرو) ومع الساكن المتحرك بين القبور والحياة (الزيزفون والزعفران) والصامد عبر رمزية (السنديان والزيتون و..).

تنقسم هذه الحركة الاشتعالية إلى حركَتي انبعاث هما :

(أ) حركة الانبعاث على صعيد الحركة السابقة (حركة الاستعادة - الذاكرة) :

تتداخل الإشارات الرمزية النصية لتنجز تواترها المتقطِّع في البنية الكلية للمجموعة المختطّة لنفسها دائرة سيرورية مرت من (آذار) كشهر له بُعده المدلولي في التجربة الدرويشية وحبكَت جوهرَه الانبعاثي برموز أخرى، بحيث تساوت الرموز في النهاية وكونت صورة شاملة لرمز واحد هو (القيامة) التي نستقرئ وشيعتها الدلالية عبر الحركة التالية : آذار= الجرّة (والدموع جفّت من جرّة الفخار ص88) = عشتار والعنقاء والفينيق وأنّات وأنّانا والفراشة وهيلين (هيلينُ هيلينُ! هل تصعد الآن رائحة الخبز منكِ، إلى شرفةٍ في بلاد بعيدةْ ص

126) = تموز (ياسمينٌ على ليل تموز ص 130) = هوميروس (لتنسخ أقوالَ "هوميرَ" .. ص 127) = أوليس (كم كان إغريق ذاك الزمان قساةً، وكم كان أوليسُ" وحشاً يحب السفرْ ص 128) = المطر والسحاب والأرض و" الأنـا " الشاعرة (أنا السحاب، وأنتِ الأرضُ، يُسندها على السياج أنينُ الرغبة الأبدي ص 146) = الأندلس وسمرقند وإيقاعات التفاعل الداخلي مابين "النهاوند" و"الموشّح"، من جهة موسيقية ما، ومن جهة تناغمية أخرى، ما بين إيقاعات التفاعل القبْلي والبَعدي، وأعني بهما الأثر المائي في المجموعة حيث الماء الأزلي السالب لمعنى العماء والتخلّق: (لاشيء يأخذ منك أندلسَ الزمانِ ولا سمرقند الزمانْ إلاّ خُطى النهوند ص 141) وتمتد تفاعلية الوقع المكاني الذاكرتي عبر الخيط الزماني ليتجادل مع معادلة المستقبل السابقة المنتجة من حركة الاستعادة الماضية والتي نلمح تشعباتها في الصور التالية غير المستقرة - كالماء - بين الظل والريح والأرض وأنات والحصان كرمز محوري للمجموعة :

الماءُ يبكي، والحصى، والزعفرانْ

والريحُ تبكي :

" لم يعد غدُنا لنا ... "

والظلّ يبكي خلف هستيريا حصانٍ

مسّهُ وترٌ، وضاقَ به المدى

بين المُدى والهاويةْ،

فاختار قوسَ العنفوانْ / قصيدة تمارين أولى على جيتارة إسبانية ص 139

* * *

مطرٌ جائعٌ للشجرْ ...

مطرٌ جائعٌ للحجرْ .. / هيلين ياله من مطر ص 126

* * *

كان ماءً يشبه الخاتم حول

الجبل العالي، وكانت طبريّا

ساحة خلفيّة للجنّة الأولى / مصرع العنقاء ص 92

* * *

وأنَاتُ تقتل نفْسَها

في نفْسِها

ولنفْسِها

وتعيد تكوين المسافة كي تمرّ الكائناتُ

أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدينِ

وفوق سوريّا. وتأتمرُ الجهاتُ

بصولجان اللازورد وخاتم العذراء: لا

تتأخّري في العالم السفلي. عودي من هناكَ

إلى الطبيعة والطبائع ياأنَاتُ / أطوار أنات ص 88

ويتصاعد الأثر المائي بطريقة درامية تتأرجح بين تدرجات الوجود والخلود:

1ـ مقامات الوجود المتداخلة زمنياً (الماضي والحاضر والمستقبل المشكّلين لنقطة زمنية واحدة هي أثر صورة الماء في الماء).

2ـ الرغبة القديمة في الخلود الظاهرة مابين الجرح والناي والترامُز المسحوب على هيئة التشكّل المتناسجة مع الطيف (الأبدي) للأشياء والخارج لتوّه من (جهة الأثر) المتحركة في (الحركة الافتتاحية) للحدس وطريقة إطلاله على العوالم (العلوية والأرضية والسفلية) وما تُكوّره رموز التكوين (قوس العنفوان / الخاتم / نفسها في نفسها لنفسها) حيث تدور حركة الصعود والهبوط في المجال الدائري لـ (القوس / الخاتم / الذات) وتتوالج في لحن المطر والبكاء والغد الذي أصاب الظل بوتر الرغبة الأبدية المتألقة مع (المطر) الذي يختصره (درويش) في

قصيدته (أيام الحب السبعة) التي تُحيلنا إلى البوّابات السبع الأسية للمجموعة والتي سبق وفصلّناها.. إلاّ أنها في قصيدة (أيام الحب السبعة) بنية تُجرّد ملامحها الرمزية من خلال مراحل الرمز الواحد لعملية الخلْق من العماء والانبثاث الروحي في الموجودات حيث تتحول اللحظة الشعرية إلى معراج تتسلقه - بتعبيرية ابن عربي - " شيئيةُ الثبوت لتكوّن في النص شيئيةَ وجودها العابرة من (الثلاثاء: العنقاء) وكأن بذلك (درويش) يشير من اللاإشارة إلى (أربعاء الرماد الإليوتي) (*) لكن في مرحلة سابقة (الثلاثاء) ومنبعثة (ثلاثاء الانبعاث) وتستمر الدلالة في ملاحقة تحوّلاتها العنقائية إلى (الأربعاء: نرجسة) بما في هذه الزهرة من شحنات أسطورية، فهي (نرسيس) وهي (النرجسية) وهي لحظة التفتّح المستبقة للطور اللاحق (الخميس: تكوين) والذي ينهي فيه (درويش) ملامح الحركة ليبدأ بعده بفصل الخصب المنطوي على رموز (عشتار وتموز): (الجمعة: شتاء آخر) وعندما تلتقي هذه البنية المدلولية في حيّزها الأكثف، نراها تصرّح عن تلاقي الحرية بالجسد بالفضاء بالحياة بالأثر المائي (السبت؟ زواج الحمام) وتتداعى تناغمية الاغتراب والكشف حتى تصل إلى إيقاعها ماقبْل الأخير(الأحد: مقام النهوند) ثم تستقر الحركة ولا تستقر في اليوم السابع والأخير حيث يستوي الشاعر على موشح هواجسه (الأثنين: موشح) ولا يخفى ما لاسم اليوم من حركة ثنائية تنطلق من الأنا إلى الآخر مبتعدة عن (نرجسه) إلى إيقاعات الدم والرؤيا، وربما كوّنت هذه الإيقاعات حركة النجاة من الطوفان، أي تلاحمت لتكون سفينة (نوح) غير المرئية وغير المكتوبة:

أمرّ باسمكِ، إذْ أخلو إلى نفسي

كما يمرّ دمشقيٌّ بأندلسِ

هنا أضاء لكِ الليمونُ ملحَ دمي

(*) نسبة إلى ت. س اليوت.

وههنا، وقعتْ ريحٌ عن الفرسِ
أمرّ باسمكِ، لاجيشٌ يحاصرني
ولا بلادٌ. كاني آخرُ الحرسِ
أو شاعرٌ يتمشّى في هواجسهِ ... / ص 148

(ب) حركة الانبعاث الصُوَري:

تكمن جمالية القول الأكثر إدهاشاً في ذلك الفضاء الصوري الذي تتقابل وتفترق فيه دلالات الأثر المائي القادم إلى الأثر الناري الذي تتعدد فيه الحركة الإبداعية المنتجة لسرّ الشعرية الدرويشية، وأقصد، المنتجة لأهم الشيمات القصيدية والتي امتازت بها هذه الحركة، ألا وهي: التوامض بتدرجاته الناتجة عن نفسها: /الخفوت/ الترمّد / الاشتعال) ولم تنضج هذه الحركية إلا من خلال دينامية الحلم والمخيلة كعاملين محوريين تدفّقا من الأثر المائي ليكوّنا الأثر الناري وذلك عبر متواليات الانبعاث المتسلسلة بخفوت في أوائل المجموعة والمتصاعدة مع درجات الاحتراق التي لاتلبث أن تنصهر في الأثر الصوري مخلّفة من الغيمة صهيلاً ملوّناً وأبدية زرقاء:

(1) الطفل – الحلم – الشبح:

يولد الآن طفلٌ،
وصرختُهُ،
في شقوق المكان / ص 20

* * *

أسرجوا الخيلَ،
لايعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

في آخر الليل، وانتظروا

شبحاً طالعاً من شقوق المكانْ ... / ص 23

في قصيدة (غيمة في يدي) وكما نقرأ في المشهدين السابقين، نلاحظ أن الولادة لاتوحي بإنجاب مستقبل هائم، لأن الولادة بكلّ مدلولاتها وحركتها القادمة ارتبطت بمجال متعيّن هو (المكان) الرامز هنا إلى الأرض وتحديداً (فلسطين) المختزلة للوطن العربي في أحد تضاعيفها. وتتحرك طفولة المكان مع حركة الاستعداد المتلائمة مع الصهيل (أسرجوا الخيل) والواقفة بين دلالتي السواد (آخر الليل) و(الانتظار) الذي لم يؤدّ إلاّ إلى شبحية الولادة الطالعة من ذات المكان. وتتراكم دلالات (الشبح) كـ (شيء) وكـ (لاشيء) في قصيدة أخرى (مرّ القطار) التي تعالج فيها الصورة نقائض الولادة واللا ولادة من خلال الزاوية الزمنية لـ (الانتظار) و(المكان):

هنا ولدتُ ولم أولدْ

سيكمل ميلادي الحرونَ إذاً

هذا القطارُ

ويمشي حوليَ الشجرُ / ص 64

هل هو التأكيد على الفوات وعلى استمرارية الانتظار، أم أن هنالك تصالباً أعمق بين الواقع ومخيلة الصور؟

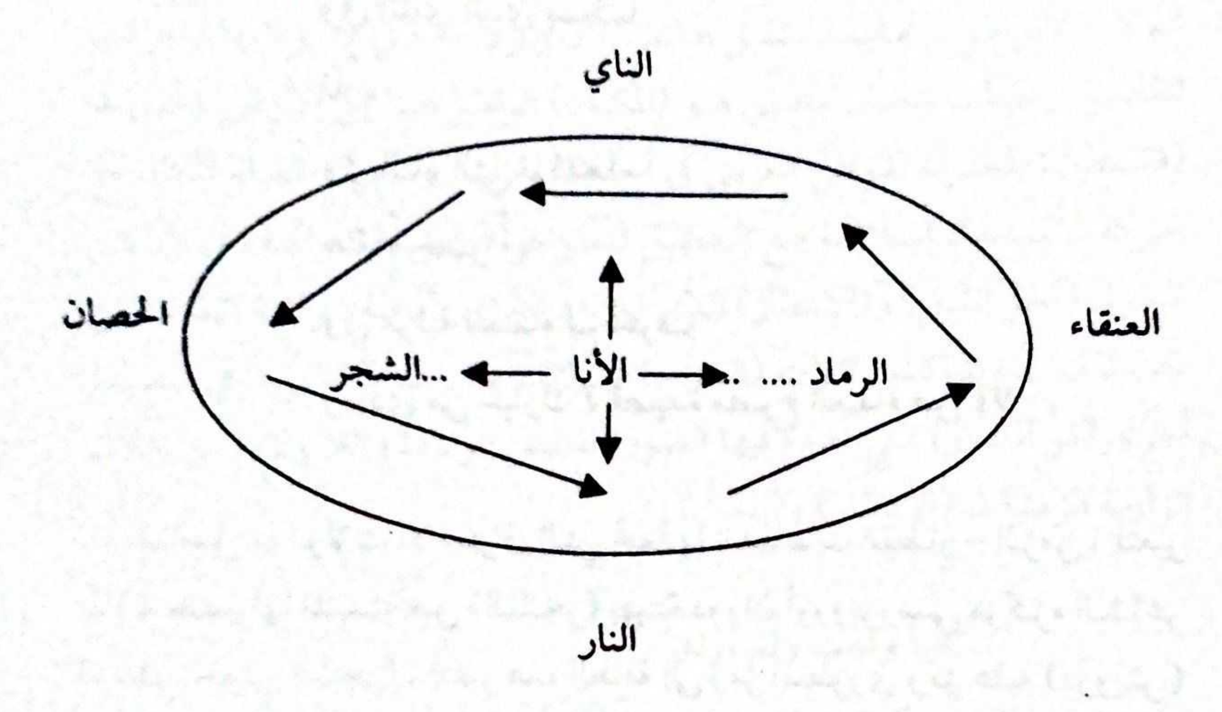
تتعمّق آليّة الانبعاث في ما وراء الطفولة والطبيعة لتُجرّد أبعادها ضمن حركة لاتُعيّن الولادة فقط، بل تولّدها وذلك ماسنتراءاه في الفقرة الثانية :

(2) الولادة التجريديّة :

في الأناشيد التي نُنشدها
نايٌ،
وفي الناي الذي يسكننا
نارٌ،
وفي النار التي نوقدها
عنقاءُ خضراءُ،
وفي مرثيّة العنقاء لم أعرفْ
رمادي من غباركْ / قصيدة مصرع العنقاء ص 91

تتناسل مدلولات الاحتراق التي تحملها اندفاعات القطار - الزمن، لتُعير طاقةَ خضرتها المنبعثة من (الشجر) بهيئة دوران أوروبورسي مركزه الشاعر (ويمشي حولي الشجر)، لتعير هذه الطاقة إلى رمز أسطوريّ ركّز عليه (درويش) وجعله وقوداً لنيران رموزه (العنقاء) التي يرثيها ويبثّ فيها نسقاً توالدياً ابتدأ بالأناشيد وطبقات فونيماتها المخمرة لـ (الناي) كدال على الجرح والموروث ـ لا سيما جلال الدين الرومي ومولوليته الباطنية وعلاقة نايه بالنأي والنار والأنا والنون والمركز والقطبية والدلالات الرمزية لهذه الدلالات وتفعيلاتها بالرقصة الروحية المتصوفة ـ والحزن والانعتاق نحو الفضاء المحمول على الصوت الداخلي الممتزج بالصوت الملوّن لبياضات الصورة والرؤيا (النار) التي تختمر بدورها في الناي. ومن التواشج التجريدي تنبجس آثار الأثر الناري للمحور المطابق للرمز المحوري للمجموعة (العنقاء = الحصان). وحين يتضافر الرمزان نجد أن دلالة الخضرة (الشجر) باتت تدور حول (الأنا) الشاعرة (لم أعرف رمادي من غبارك). وهكذا جسدت الصورة حواسَها في حدوس اللغة المتكورة على ولادة من الولادة، مشكلة من نفسها (أفعى) التكوين الغائبة في المكتوب والمتجلية في

اللامكتوب ضمن الحركة الدائرية المبتدئة بالأناشيد، المنتهية بالأناشيد حيث الأثرالناري دائرة تحفّها الأناشيد المتمركزة حول (الشجر/ الذات/ العنقاء) والتي لاتلبث أن تستغرق مركزها بطريقة لامرئية، فيمتصّ أحدهما حلم الآخر ويتراكبان كنجم يهيّئ نفسه للانتحار / للانفجار:



" دائرة الأناشيد "

إذن، تمتصّ (الأنا) الشاعرة كل تحوّلاتها الموروثة والأسطورية لتكون المركز الذي يمارس حركة دورانية متعاكسة مع حركة الدوران الأوروبورسي لتُكسب أطوارَ النار دلالتها القصوى الصاهرة في بنيتها لدلالات الأثر المائي المنفلتة من مشهدية أخرى تناوبت الفضاءات الملتهبة والمتحررة إلى ثلاثة ميكانيزمات (الفراشة / الماء / الحلم):

ألفراشةُ ماءٌ يحنّ إلى الطيران. ويُفلتُ
من عَرَقِ الفتيات، وينبتُ في غيمةِ

الذكريات. الفراشة مالا تقول القصيدةُ ،

من فرْطِ خِفّتها تكسر الكلماتِ ، كما

يكسر الحلمُ الحالمين ...

* * *

من سماء إلى أختها يعبر الحالمون. / قصيدة من سماء إلى أختها يعبر الحالمون ص 108 – 109

في (الفراشة) تتحد عناصر الأثرين (المائي والناري) مما يجعل البنية الشعرية تنزاح عن لغتها لتتحرك في تحولات سيرورية تخرج من تناسلاتها السابقة لتنكمش في الرمز الفَراشي وتتشظى منه عبر اشتباك تشكيلي مغاير يُفتَح مكوّناته على الأبعاد التالية :

(1) – الطفولة : (وتركنا طفولتنا للفراشة)

(2) مرايا الماء المتجانسة مع (الحاشية) كهامش لامرئي لـ (الحلم) :

(من سماء إلى أختها يعبر الحالمونْ

حاملين مرايا من الماء حاشية للفراشةِ)

وإذا ماأعدنا لـ (الفراشة) مقصدية الشاعر(الفراشة مالا تقول القصيدةُ) فإننا نستطيع الكشف عن الغائر في باطن اللغة والذي يمنحها مخيلتها غير المدوّنة والمبتعدة عن المكان والزمان ، إلى مسافة العمق الرجراج في النصوص المتلاوحة فيما أخفاه الماء من سر الوجود وكذلك فيما أخفته النار من سر الاكتشاف ، وكأن (درويش) يترك المجهول غائباً ليسجّل حضوره عن طريق الرفيف الفَراشي ، أي الجسد النصي المدوّن داخل أطياف الضوء :

(3) طيفية الإضاءة :

الفراشة تنسج من إبرة الضوء

زينة ملهاتها

الفراشة تولد من ذاتها

والفراشة ترقص في نار مأساتها

يحلّق الإشباع الناري في انبعاثه التجريدي منسحراً بدائرة الأناشيد السابقة وهي تمثل حوافَ المرموزات التكويرية المتجمهرة بين (الناي) و(الرقص) ومتناقضات الموت والحياة.

(4) التوازن بين المرئي واللامرئي:

نصفُ عنقاءَ. ماامسّها مسّنا: شبهٌ

داكنٌ بين ضوءٍ ونارٍ ..

وبذلك تتوالى فضاءات المكتوب واللامكتوب على فعل (الطيران) الممسوس بنصف الوضوح وبنصف الغموض المنجز من خلال تدوير البنية القصيدية وتحريكها بين المعتم (الداكن) وبين الشفيف (الضوء – النار). .

من هذه البعثرة الرباعية نستطيع القبض على متواليات الفراشة ورفيفها الرامز إلى الانتقال من (سماء) إلى (سماء) أي، من صعود إلى آخر وأعني هنا، تحولات الاستبدال المداري وسيميائيته ذات الحركة الصاعدة:

استبدال (الرفيف) بـ (الحلم)، و(السماء) بـ (المخيلة) كطرف أول يتساوى مع (الحرية) كطرف ثان منشود تعزفه رموز المجموعة وتُصرّ على توامُضهِ في بعدَي الواعية والخافية لـ (الذات) الدرويشية النافرة من بوابات تكوينها (البئر / الصحراء / البحر / السماء / النار / الماء / العنقاء) = (القصائد) :

أمّا هو المولود من نفسهِ

الموءودُ، قرب النار،

في نفسه،

فليمنح العنقاءَ من سرّهِ

المحروق مالمحتاجهُ بعده

كي تُشعلَ الأضواء في المعبدْ / قصيدة كالنون في سورة الرحمن ./ ص 75

تحضر العنقاء لتغيب النار، وتحضر النار لتغيب العنقاء. إلاّ أن هذا المتصارع الجدلي في كل أحواله المختلفة والمتشابهة يُشعّ من (الأنا) ويعود إليها، متسربا من الدلالات التشكيلية لـ (صوفية التحوّل) التي تبني على حركتها التحاورية مع الموروث تكوين نشأتها المُؤوّلة كدلائل لإيقاعات (الدم) لاتنتمي لزمكانية، رغم انبثاقها من زمكانية المخيلة: (لاليلٌ هناك ولا نهارٌ، مسّنا طربٌ سماوي، وهرولت الجهاتُ إلى الهيولى ص 45/ قصيدة عود إسماعيل).

وتبدأ (الهيولى) بالتشكّل كـ (النون) في سورة الرحمن. حيث (النون) هي الدائرة التكوينية وهي أيضاً تلك اللفظة الإلهية التي تكتسب الأشياء منها شيئية وجودها، وهي (دائرة الأناشيد).

إذن، على هذه العلاقة المتناغمة بين الحركتين (حركة الاستعادة / حركة الاشتعال) تطفو (الحركة التحاورية) للقصائد التي تتداعى حركتُها الاستعادية بسردية سيرية، بينما تتشكل مخيلتُها في حركتها الاشتعالية المشكّلة بدورها لتدرجات الحلم وهيولى الانبعاث. وما بين التداعي والتشكّل ترتسم مدارات المجموعة وتحوّلاتها المنفكّة عن رمزها (الحصان) والعائدة إليه عبر القنوات الداخلية للرموز الأخرى. وهذه القنوات ليست إلاّ المسرح القصيدي الذي يحمل تفاصيل وأحداث ووقائع وحركات الشخوص ثم يحركها باتجاه الأفق الدلالي العام للمجموعة. حيث تتحد الذاكرة بالحلم، بالواقع، بالأسطورة. ومن هذا الاتحاد المتجانس غير الممتزج، نشأت تنويعات الفضاء القصيدي الذي يشكّل مكانية غير مرئية لنوعين من الدلالات: الدلالات الاحتمالية، والدلالات الصراعية.

داخل أنفاق هذا الأثر الثيمي تتجاذب الحركات المستبطنة في هذه القراءة المترائية مثلما تتنابذ وذلك بطريقة مُستنّاتية تتدافع أبعادُها مخلّفة في النصوص دوائر وهالات وظلالاً مركزها القصيدة الأولى (أرى شبحي قادماً من بعيد..)، أما محيطها فهو تلك المجالات المنفتحة - عبر بوابات القصائد - على عناصر المجموعة من: لغة وإيقاع وأنوات وصور وسرد وذاكرة ورموز ومخيلة وفونيمات (تناغم الحروف / تناغم صوت الابتهال / تناغم صوت المونولوغ / تناغم

صوت الديالوغ / تناغُم الصائت والصامت، النبر والتنغيم، الدلالات والفواصل والحركات/...) ومن ألوان انمزجت بالنص الخفي لتنكتب مع النص المقروء.

الحركة الختاميّة :

لم يكن للكواكب دورٌ،
سوى أنها علّمتني القراءةَ :
لي لغةٌ في السماءْ
وعلى الأرض لي لغةٌ
مَن أنا ؟ مَنْ أنا ؟ / تدابير شعرية ص 99

مابين اللغتين تنمو ألوان الاغتراب ولا تنغلق مع بوّابة (أغلقوا المشهد) التي تختتم نفسها بالقصيدة السردية : (عندما يبتعد). وبذلك نتبيّن أن هناك لغات أخرى تتماوج في المجموعة وتتعانق كغريب وغريبة (من أنا بعد عينين لوزيتينِ؟ يقول الغريب من أنا بعد منفاكَ فيّ ؟ تقولُ الغريبةُ ص 130) حواريّة مونولوغية دائمة البحث عن الأنا المتواحدة كما رأينا بالرموز الانبعاثية وكأن (درويش) يشكك بالحالة النهائية للانوجاد من أجل أن يمنح هذا الانوجاد طوراً أبعد من الاحتراق اختزل الغربة والمنفى في وطن من الصلصال المتناقض (الجسد الأنثوي) المنبعث كذلك من (الخرافة) : (هنالك امرأةٌ تعيد الماءَ للينبوعِ، وامرأةٌ تقود النارَ في الغاباتِ، أما الخيلُ فلترقصْ طويلاً فوق هاويتينِ، لاموتٌ هناك.. ولا حياةُ ص 87) تأخذ الأنثى - الأرض انقسامات الأنا لتزدوج مع المتناقضات ثم توائمها في حركيات درامية متنوعة انضغطت في سؤال شفيف عميق : (- كم تبعد الأرض عني؟ وكم يبعد الحبّ عنكِ؟ ص 126) ولا يترك (درويش) لـ (أنواته) أن تتباعد عن (أناه) ولو ظهرت مرتدية لعدة شخوص (الأمّ / الجدة / الحبيبة / أنات / الأب / الجد / الفينيق / الشجر / الريح / أبو فراس الحمداني / امرؤ القيس /..) وبهذا التشخيص يمنح الشاعر بعداً لـ (الآخر) الحاضر في

نصوصه، وهذا البُعد يظل متشاكلاً مع محتملات (المونولوغ) الشاهدة على الواقع، الرافضة له، والمجروحة به، والهادفة كذلك إلى تغييره عبر العزف على الروح وآثارها المحلّقة من طاقة الكُمون (الفراشة) إلى الابتهال (هللويا) إلى مدلولات الدعاء الرافّة على الماء: (وفي بركة الماء تمشي السماءُ قليلاً على وجهها وتطيرُ وروحي تطيرُ ص 82). في هذا المستوى الصوتي لحركات الصوتين (الداخلي والخارجي) تتشوش مسافة البنية المدلولية، إضافة إلى ماذكرناه في الحركات السابقة، بعناصر أخرى خالفت الاعتيادي ونزّحته إلى دهشته اللونية: (يسامرنا لمعانُ الزمرّد في ليل زيتوننا ص 27 / سيرة الدم فوق الحديد ص33 / أغنيّة بيضاء لسمراء ص 140 / نهداكِ ليلٌ يقبّلني ص 131 / سماء نبيذيّة اللون ص 132 / حبر الغراب ص 54 / سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل ص 82/ أولى النوافذ تجنح نحو الفراشات.. زرقاءَ.. حمراء ص 50 / يركض الماء والسرو يركض، والريح تركض في الريحِ، والأرض تركض في نفسها ص52).

لاشك بأن اللون هو (رمز) يستحدثه (درويش) من مكونات الطبيعة والحواس ليصل إلى مافوق الطبيعي ضمن عملية كيميائية تفرز أحلامَها، وتُصعد الرؤيا حتى فجوتها اللونية المتناسجة في صور رؤيوية تخلق نفسها من نفسها دائماً لأول مرة (كل شيء سوف يبدأ من جديد) ومن هذا البدء نستقرئ كيف تتصيّر (السماء) طائراً أزرق يمشي في بركة الماء ثم يطير، والتحليق لايوظف في الصورة إلاّ ليضيف دالّة تنويعية فائضة لـ (الروح) الشاعرة الزرقاء، أي الراغبة بـ (الأبدية) المشتقّةِ لِلقُزح المَعَنَيي في المجموعة (الزمرد / الزيتون / الدم / الغيم / الأحمر / النبيذية / الأغنية البيضاء / الأنثى - الأرض السمراء) حيث تكوّن هذه التلوينات الصوتية والحسيّة والحدسيّة خلفيّة يقظة للوحات المجموعة التي تمزج غناء هذه التلوينات بين الانفعالات الحارّة والحيادية والقاتمة، مخترقة ترانيمها بظلالية فعلية ناتجة عن الخلائط اللونية، مثلاً ما يرسمه (الجنوح) المتعلق بالنوافذ - النافذة معبر للخارج والداخل بطريقة متوازية ومتعاكسة - وطريقة جنوحها المعلقة بالفراشات (الزرقاء، الحمراء) وما لهذين اللونين من

حركة امتزاجية - البنفسجي - مؤثّـرة في ديمومة الفعل المتسارع الحركة (الركض) حيث (الماء) الأصل غيرالملوّن، يركض من هلامه إلى هلام التخلّق (الأخضر + تدرجات البنّي) = (السرو) الذي يمارس ذاتَ الفاعلية (يركض) ثم تتحوّر دلالة (الـركض) مـن المكانـية الـصوريّة غـير المنفـصلة عـن الموضـوعي. إلى المكانـية الصورية المتباطنة مع نفسها عبرِ (الريح) كتغيّر يتحرك في تغيّره (الريح تركض في الـريح) ولا تـنزح الحـركة عـن بعـدها العمـودي الغائـر في (نفـسه) إلا لـتغور في معطـياتها الأخـرى بكيفـية أعمـق (والأرض تـركض في نفـسها) ومـن هـذه الاتصالات المنفصلة بين الصورة وإيماءاتها، نكتشف أن المجهول عنصر درامي أخفته المجموعة بين أثرَين:

(1) أثر الركض المجاور للركض

(2) أثر البحث المتسرب من تكرارية (من أنا ؟)

ومن هذين الأثرين تتعنقد إشارات اللون متوزعة على ثلاث دلالات:

(1) الدلالات المضيئة :

وهي الدلالات المقصودة في نصوص المجموعة والتي بإمكاننا الإشارة إلى أهمها، لكونه شكّلَ مجالاً افتراعياً للقصائد، وهي دلالات الملفوظات: (النار / النهار / الضوء / الدم / الفراشة / الماء / الزرقة / القمر / الشمس / النجوم / البحر / الشجر / الحجر / الياسمين / السوسن / الزيتون / التين / الغيم / الكواكب / الصهيل / الفخار / الريح / العنقاء / الفينيق / امرؤ القيس / أبو فراس الحمداني / الأرض - الأنثى / ..).

(2) الدلالات المعتمة :

وهي تلك الدلالات المرفوضة والمترامزة بألوان العدم والفناء، أمثّل لها بـ (الليل / الغراب وحبره / التشرد / السراب / المقابر / الزنزانة / الجلاد / المنفى / ..

(3) ألوان دلالية مغرّدة :

وهي الدلالات القابلة للتلوّن بالحواس والمخيلة والتي تتمركز بين الدلالات الأولى (المضيئة) لتُضيف إليها حيّزاً يُناغم غربتَه مع الوحدات الجزئية والكبرى. وسمة هذه الألوان الدلالية أنها دائمة الصعود من الباطن إلى الظاهر ودائمة الهبوط من الظاهر إلى الباطن. وهذه الدينامية لاتعتمد الشكل العمودي للحركة فقط، بل تنبني كذلك على الشكل الأفقي، بسبب طبيعتها الانتشارية، ومن هذه الدلالات: (الغسق / الشفق / النخيل / الحنين / الحلم / اللازمان / اللامكان / ..).

لقد نبضت مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً) بحرائق اجتمع فيها الماضي، والحاضر، والآتي، مثلما تَلامحَ التاريخي والنفسي والطبيعي. وتنوعت صورها بين سرد اليومي العادي وبين التشكيلي الذي يُسربل تناغمَه في الرؤيا البكْر وفي تلاوين الكشف والانكشاف. ودليلنا على ذلك أيضاً ما يقوله (محمود درويش):

وأنشأ المنفى لنا لغتَين:
دارجةً ... ليفهمها الحمامُ ويحفظ الذكرى
وفصحى .. كي أفسّر للظلال ظلالَها ! / تعاليم حورية ص 78

إذن، لنا أن نتساءل: تُرى، ومن خلال مجموعته (لماذا تركت الحصان وحيداً) ما رأي (درويش) بمجموعته خاصة، وباللغة الشعرية بشكل عام ؟؟.

بإمكاننا الإجابة عن ذلك (درويشياً) من خلال متابعتنا لأثر الرائي والرؤيا والرأي، المتسرب بشكل عفوي من تحت النصوص إلى فضائها المقروء الذي أوضح المفاصلَ التالية، والتي أصطلح عليها تفعيلات نقدية أو رمزية أو رؤيوية بتجاوز ما:

(1) تفعيلة الغموض :

ينبلج الغموض في المجموعة مثل تفعيلة متحركة السواكن والأوتاد، تغوص

إلى حدوسها لتختلس الأسرار الكونية للعالم والذات واللغة، ثم ترتفع كألق جمالي يشعّ ويختفي، يختفي ويشعّ، منشئاً (هوّة) للمعنى تتقاطع فيها حواس اللغة وحواس ما تحتها:

(يتحرك المعنى بنا.. فنطير من سفح إلى
سفح رخاميّ. ونركض بين هاويتين زرقاوين. ص 47).

(2) – تفعيلة الوضوح :

حيث اللغة لاتندفع إلى أبعادها العمقى، بل.. تُراوح في بنيتها السطحية، المتحركة غالباً في فضاء أفقي:

(فكتبتُ: مَن يكتبْ حكايته يرثْ
أرضَ الكلام، ويملك المعنى تماماً / ص 112)

* * *

(لابدّ من نثْر إذاً،
لابدّ من نثر إلهيّ لينتصر الرسول .. ص 118)

(3) – تفعيلة الضمير – الشخوص :

كما لاحظنا يعتمد الشاعر محمود درويش على توزيعات الأنا بهيئة ضمائر متعددة، تخلق مجالاتها، ولا تلبث أن تعود إلى (الذات) بهيئات مختلفة أو متوافقة، وفيما سنقرأ، سنجد أن (الأنا) تتحول إلى (الجمع) وإلى المفرد الجمعي المتحرر منها (أنتَ) كضمير مخاطب يشتمل الإنسانَ العربي من كل مواقعه، إضافة إلى كونه (قارئاً):

(أنا أنتَ في الكلمات. ص 56)

* * *

(أنسى مَن أكونُ لكي أكونَ
جماعةً في واحد / ص 111)

* * *

(في كلِّ " أنتَ " أنا ،
أنا أنتَ المخاطَبُ ، ليس منفى
أن أكونَكَ. ليس منفى
أن تكون أنايَ أنتَ / ص 113)

(4) حدس الشعر :

يؤسطر (درويش) الشعرَ بالشعر ويمنح قصيدته لوناً آخر للصهيل والحياة (قصيدتي زبدُ اللهاث وصرخةُ الحيوانِ عند صعودِهِ العالي وعند هبوطه العاري : أناتْ / ص 87) وترتفع دراميةَ هذه الدلالة اللونية لتكون (طريقاً للعروج) بين مدلولات (القمر / أنات / الحدائق) :

(الشعرُ سُلّمنا إلى قمر تعلّقه أناتُ
على حديقتها (ص 87)

* * *

(خذوني إلى لغتي معكم ! قلتُ :
ماينفع الناسَ يمكث في كلمات القصيدِ
وأمّا الطبولُ فتطفو على جلْدها زبَدا / ص 104)

(5) تفاعيل اللغة وتفعيلات الزمن :

إذا سحرَ المبدعُ الزمنَ ، فإنه يستوطن الأبدية المتجددة حيث ينبوع اللغة يرنّ

غير متشابه ، أليس ذلك مافعله شاعر العصور (المتنبي : وما الدهرُ إلاّ من رواة قصائدي)؟ وعلى هذه الانبعاثية يفصل (درويش) الزمن عن لغتهِ تاركاً فيها مالا يؤاكله الفناء :

(... فلتنتصرْ
لغتي على الدهر العدوّ، على سُلالاتي،
عليّ، على أبي، وعلى زوال لايزولُ
هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري.
حدائق بابلي ومسلّتي، وهويتي الأولى،
ومعدني الصقيلُ / ص 118)

وتلمع إزاحة الزمن ببريقها المصقول أكثر في مقطع آخر، تَجرّدَ من المجسّد وتَداخلَ في السيرورة اللا ثابتة، الجاعلة من المعنى (حصاناً) طائراً يجرف كلّ أثر وراءه ليطأ أثرَه التشكيلي المتسريل بين الرموز الطبيعية والمخيلتية، منتجاً لحظتَه الموشورية في حركة الأجنحة الألماسية التي تستنطق من الظلال ظلالَها لتلوّن بها حركيةَ الصهيل، وبهذا المقطع نختتم حركيات مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً / ص 139)، ملفتين إلى أن إيقاعات (الكامل) هي الأقرب إلى نبضات درويش وموسيقاه الجوانية، هذا من حيث إيقاع التفعيلة الخليلية، أما من حيث تفاعيل الرؤيا، فأؤكد على تفعيلات اللا زمانية بكل خروجاتها عن الزمان، لتدخل في تفاعيل الأبدية خاصة التفعيلة الزرقاء منها، مستندين على حركية الزرقة وتقلباتها في المعنى والذاكرة الدلالية الموروثة للاتساع والعمق والتسامي، إضافة إلى التفعيلة الأرجوانية المرتبطة بدم الرحم الأول. دم الحياة، ودم الشهداء، إضافة إلى منحنيات تأويلية في إيقاع الزمان بين الشروق والغروب (الشفق/الغسق)، واللحظة الشاطحة في التأملات والما وراء، وتقوزحات الحلم والمخيلة، وإلخ.. وهذا ما ينتجه هذا المقطع الشعري من إيحاءات متراكبة، تلتقي

تفاعيلها بالزرقة والأرجوان منتجة تفعيلتها البنفسجية، الممتدة إلى نهاية المكونات بين الوجود والحياة والأنا والقارئ:

أبديّةٌ زرقاءُ تحملُنا،
وتسقط غيمتانْ
في البحر قُربكَ،
ثم تصعد موجتانْ
فوق السلالم، تلحسان خُطاكِ
فوقَ، وتُضرمانْ
مِلْحَ الشواطئ في دمي
وتهاجرانِ
إلى غيوم الأرجوانْ!

* * *

الفصل الخامس

أدونيـــس الكتاب
أمس المكان الآن [1]

طقوس المعنى / خَفَقَان اللغة

- تَعدُّد النص في الرمز " الزمكانية خروج عن الزمكانية "
- نص المتْن / نص السيْرة :
  - انتشار النفي
  - حركيّة الوصول
  - انفجاريّة التحوّل
- نص الراوي / انعكاسيّة النص الزماني :
  - طقس الولادة والتصوّف والقتْل
- نص الهوامش / حواريّة الرموز
- نص البارقات / نص الأعماق والأوراق :
  - فضاء التعالُق المباشَر
  - فضاء القاع الاحتمالي
- نص الفواصل / استباقيّة الاسترجاع الذاتي
- نص التضليل / فَوات السَواد – توقيعات البياض

أدونيس

- ولد أدونيس (علي أحمد سعيد اسبر) عام 1930
- نال شهادة الدراسة الثانوية 1949
- نال شهادة الليسانس في الفلسفة (جامعة دمشق) 1954
- شارك في تأسيس مجلة (شعر) 1957، وفي رئاسة تحريرها. ودام نشاطه فيها من شتاء 1957 إلى ربيع 1963
- عام 1968 أسس مجلة (مواقف)
- عام 1974 دخل إلى الجامعة اللبنانية (كلية التربية) أستاذاً للأدب العربي وبقي فيها حتى سنة 1978، حيث انتقل إلى كلية الآداب في الجامعة نفسها.
- نال جائزة الندوة العالمية للشعر (بتسبرغ / الولايات المتحدة).
- عام 1973 نال شهادة دكتوراه دولة في الآداب، من جامعة القديس يوسف في بيروت، وكانت أطروحته بعنوان (الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)
- من أعمال الشاعر :

دراسات نقدية :

(1) - مقدمة للشعر العربي / 1971

(2) - زمن الشعر / 1972

(3) - الثابت والمتحول (ثلاثة أجزاء) :

1 - الأصول / 1974

2 - تأصيل الأصول / 1977

3 - صدمة الحداثة / 1978

(4) - فاتحة لنهايات القرن / 1980

- جميع هذه الكتب صدرت عن دار العودة في بيروت، وقد أعيد طبعها عدة مرات.

كتبه المترجمة :

- إلى الفرنسية :
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل.
- ونتاجات أخرى إلى اللغات الحيّة

من أعماله الشعرية :

- صدرت في مُجلّدَين عن دار العودة، وقد أعيدت طباعتها عدة مرات
- دليلة
- أبجدية ثانية / 1994
- الكتاب " أمس المكان الآن " رقم (1) / دار الساقي / 1995
- الكتاب (2)

مختارات :

ديوان الشعر العربي (ثلاثة أجزاء، مقدمة) 1964 - 1968

مختارات من بشعر السياب (مع مقدمة)

مختارات من شعر يوسف الخال (مع المقدمة) 1962

مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة) 1982

مختارات من نصوص الكواكبي (مع مقدمة) 1982

مختارات من نصوص محمد عبده (مع مقدمة) 1983

مختارات من نصوص محمد رشيد رضا (مع مقدمة) 1983

مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدمة) 1983

مختارات من نصوص محمد بن عبد الوهاب (مع مقدمة) 1983

(الكتب الستة الأخيرة اختيرت وقُدم لها بالتعاون مع "خالدة سعيد")

ترجمات :

الأعمال المسرحية الكاملة لجورج شحادة / 1975

الأعمال الشعرية الكاملة لـ (سان - جون بيرس) 1976

الأعمال الشعرية الكاملة لـ (ايف بونفوا) 1986

مسرحية "فيدر" لـ (راسين) 1975

الشقيقان العدوّان لـ (راسين) 1975

- مرشّح لجائزة (نوبل) منذ عدة أعوام
- نال جائزة (منينو) الإيطالية / 1999 .
- حصل على ميدالية "غوته" لعام 2001

ومؤخراً كانت له تجربة في الرسم وعرض أعماله في سورية والإمارات وسواهما.

طقوس المعنى .. خَفَقَان اللغة

تتكوكب الشعريّةُ الأدونيسيّةَ في شبكة زئبقيّة، ظاهرُها بِلا عَمَد، وباطنُها متَكئٌ على هيئات غرائبية تُفجّر تكويناتِها الصوفيّة داخل مكوّناتِها السريالية، ثم تُطلق (معنى المعنى) مع شظايا مراياها إلى ميتافيزيق اللغة لتجمع ليلَ الضوء مع ذاكرةِ الحدس، وتعود لتُفرّق طَوْرَهَا هذا، مُنشئة طَوْراً أعمق، وظيفتُه أن يجرح المغيّبَ، يختلس رؤاه، ويركّبها مع مافكّكه الطّوْر السابق، منجزاً طوْره الصراعي اللاحق، وذلك ضمن سيرورة لاتعرف الحدودَ ولا الثباتَ، كما أنها تجهل الوضوحَ والظهورَ بشكل واحد - رغم أنها تنبع من جسد النص - وهذا عائد إلى اللحظة الإبداعية الدائمة اللاّ تشكّل، لكونها قابلة للتشكّلات المختلفة المحكومة باللاّ ثَبات المبني علىٰ مخيِّلة حلميّة مستمرّة النزوح من غامض إلى غامض. حيث يتمتّع الغامضُ الأدونيسيّ بحركيّة مزدوجة: فهو الغامض القارئ، وهو الغامض المقروء، في ذات الوقت ...

تفعيلة الإشراق

وبناء على هذه الانزياحية المتحلزنة نستطيع أن نقول:

تفعيلة الغامض الشعري ـ ليس الأدونيسي فقط ـ تصعد وتهبط بين سكونها وتدرجاته، صوتها ومقاماته، لتتشكل مع نسقها شفافية متناغمة مع مفاتيح الرؤيا وموسيقى الحدس، وهي قابلة للقراءة المزدوجة: قارئة، ومقروءة، مصغية، ومصغىً إليها، حائرة، ومحيِّرة، تخدع الثبات وتستمر في النزوح، وتتشاكل حركياتها معاً كما تتشاكل الصبغيات في شريطها الحلزوني، محتفظة برموزها في طور من الغياب إلى أن يتلامس مع شريط الروح الحلزوني الخاص بكلٍ من: النص، الشاعر، القارئ، ومن ثمة، ليبدأ في الانكشاف النسبي لحظةَ شروع الأعماق في الإشراق وتماديها مع أقاصي المختلف.

لا أكتب

لماذا كلما اوضحتُ ازددتُ غموضاً ؟

لاأكتب

أتغيّر

أغيّر مايغيّرني

غموضاً ، حيث الغموض أن تحيا

وضوحاً ، حيث الوضوح أن تموت[1]

وليس بذلك فقط عرف أدونيس سِرَّ الموت الذي نفخَ فيه لغتَه مكسباً الموتَ ، الانبعاثَ.. واللغةَ ماوراء الموت ، ماوراء الحياة ، وما وراء نفسها ..

إذن ، كيف تَحايلَ أدونيس على الخلود ، فمنحَهُ لألأةً جوّانيّة ، أشعتّها تُجرّب في قيامات الاحتمال ..وكيف لنا أن نتحايل على تحايلات أدونيس وعلى احتمالاتها الزئبقية ..؟ وهل يكفينا أن نستعير خيط (أريادن Ariadne)(*) .. أم أننا بحاجة ، إضافة إلى ذلك ، إلى استعارةِ ميتائية البنية المدلولية للمكانيزم(**) الأدونيسي ...؟؟؟

في نصوص أدونيس نكتشف أنّ دورة النور والظلام سريعة الاهتزاز والتحوّل والتداخُل والتخارُج ضمن مسارب وآثار حلزونية ، توحي باتصالها المنفتح من اللا اتصال ، وعلى اللا اتصال.

---

[1] أدونيس / الأعمال الشعرية الكاملة "المجلد الثاني" / دار العودة – بيروت / ط5/ 1988 ص 715 / 716 -717.

(*) أريادن : ابنة مينوس وباسيفي (في إحدى الأساطير اليونانية) التي منحتْ ثيزوس Theseus الخيطَ الذي هرب به من المتاهة. وهنا استخدمنا الرمز – الخيط

(**) الميكانيزم ، هنا ، رمز لآلية الحركة السلوكية والنفسية للصبغيات وتحولاتها بين الإنسان والنص.

من بوّابات هذا الزمن الحركيّ تعبر هيئاتُ النص ترميزاتِها مُفاوِتة بين عناصرها وأطرافها وبما تشحنه صورها ومجرداتُها الهادفة إلى اختصار العالم بجملة شعرية واحدة... وعندما تشعر حروفُ هذه الجملة بأنّ العالم هرب من نسيجها، فإنّها تشوّش حواسَها، وفراغاتِها، لتجعل من رموزها فضاء أسطوريا أشْبهَ مايكون بالثقوب الكونيّة السوداء، حيث يبتلع هذا الفضاء إشاراتِه، وصوتيّاتِها، تراكيبَه ودلائلَها، وربما نفسَه، ويُعيد صياغتَها بحركة أخرى.. تلوّن الرؤيا بالرموز، وتحفر في الرموز براءةَ التشكّل...

وبذلك تكون القصائد الأدونيسية قد تحايلَتْ على ثابتها، موحية باللا ثابت.

وبذلك تكون الدالّة قد تحرّرتْ من اعتيادها إلى نسق جديد، يقيم علاقة مختلفة مع دلالاته المتشابكة في القصيدة..

عن ذلك التغيّر، يقول يوسف سامي اليوسف[1]: (لم تكن مقولة التحوّل، مدار الفكر المعاصر، اكتشافاً جديداً من مكتشفات عصر الصناعة، إذ هي ترقى بكلّ توكيد، إلى أقدم الأطوار التاريخية، وربما إلى مرحلة انبثاق الوعي من الطبيعة. وقد اتخذتْ هذه الفكرة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية هيئة دراميةَ الطابع، وذلك في أساطير الخصوبة وشعائرها المعروفة. وفي الصين انكشفتْ صورة التحوّل في مقولة الين واليانغ، أمّا في الهند فقد رأت البوذية في الصيرورة مصدر شقاء الجنس البشري، ولهذا أصبح الارتفاع فوق التحول والتضاد أقصى غايات الروح البوذي الساعي نحو السكينة السرمدية الخدرة. غير أن الفلاسفة الإغريق كانوا أوّل من سحب صورة التحوّل من مناخ الأسطورة إلى حيز الفلسفة (...) ولا بد من التنويه بالدور البارز الذي لعبته الصوفية العربية في تطوير فلسفة التحول، (..) فلقد أدرك المتصوّفة والسيميائيون أنّ تحويل الأشياء هو تحويل للنفس من حالتها المعدنية إلى الحالة الذهبية. (..). ومن

---

[1] يوسف سامي اليوسف / الشعر العربي المعاصر / منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق / 1980 ص187 -188.

المؤكد أن مقولات التضاد والتناقض والتغاير والصيرورة والتجاوز والتوسط والحركة والصراع والتصادم والتجادل، وما إلى ذلك من مفاهيم، هي من بين المنطويات الماهوية لمقولة التحول (التغير، التبدل). (..) التحول سمة الواقع، ومحور الفلسفة الحديثة، ومدار الرمزية الفرنسية، ونواة الصوفية العربية، ولكنه في الوقت نفسه، الموضوعة المركزية في تراث أدونيس، الشاعر المتلمذ أساساً على هيغل والرمزيين الفرنسيين والصوفيين العرب، وكذلك على التراث الشعري للغة العربية. ويمكن الذهاب إلى أنّ هذا الشاعر مدين بشهرته إلى سعة ثقافته وتنوّعها بقدر ماهو مدين إلى حدّة بصيرته النفّاذة وإلى قدرته على الابتكار والرؤية العذراء.).

لقد آلفَ ذلك أدونيس وخالفَه في (مهيار - ءِ - الدمشقي) المتشكّل من ماء الأساطير والموت والحياة، وهذا ما أفصح به مزمور من مزاميره: (إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءاً من نفسه- لا أسلاف له وفي خطواته جذوره).

تُرى .. هل عاد أدونيس في عمله الإبداعي (الكتاب "أمس المكان الآن") إلى منبع أدونيس؟ أم أنه عاد إلى المتنبّي ..؟ أم إلى جذور الخطوات الأولى للماء والزمن والتكوين؟ أمْ ...؟

تَعدُّد النص في الرموز

(مخطوطة تُنسب إلى المتنبّي، يحققها وينشرها أدونيس). بتلك الكلمات يفتتح أدونيس كتابَه، مرتكزاً على مُزايَغة تمّتْ بين اسمه واسم المتنبي.

فما ملامح هذا الزوغان، ولماذا يُقاطع أدونيس نصوصَه مع كلمات المتنبّي؟ وهل قصد من هذا الجمْع أنْ يُعارض نفسَه في عنوانه (مفرد بصيغة الجمع) المرتكز على التراث الصوفي، بعنوان غامض ولا مرئي، امتصّه عنوانُه الحاضر (الكتاب "أمس المكان الآن") والذي أراد من خلاله إظهار الأعماق الزمكانية للشعر، وللجذور، ولتجريبيّته الضامرة للعنوان الغائب والمعارِض، وأقصد، أنهّ بإمكاننا أن نتراءى (جمع بصيغة المفرد) في هذا العمل الإبداعي

الذي وزع أحلامه إلى عدة نصوص زاوجت التاريخَ بالأحداث، وهذا مانقرؤه على لسان (الراوية). ووزعت الديناميِ الشعريِ على نصوص أخرى جاورت نص الراوي، وتأطرتْ بخطوط، لنا أن نلمح تفاصيلها كالتالي:

(1) – نص المتْن: والذي وضع في مستطيل.

(2) – نص البارقات: وهو الذي ظهر في القسم الأسفل من نص المتْن، ويفصله عنه بياض وخط سَواد غير مكتمل.

(3) – نص الزمان وهو مانراه علىِ يسار الصفحة، حيث يتضمن إشارة قام عليها نص الراوي، وتَناص معها ربما، مثلاً ماورد في الصفحة (31): (أ، ب حوار بين عائشة وبعض أخوالها. ونعثل هو لقب عثمان. سنة 36 هجرية).

(4) – الهوامش المتقطَعة (ص 37 + ص 83+ ص 125 + ص 171 + ص 213 + ص 257)= (6) هوامش.

(5) – فاصلة استباق المتوزعة إلى (3) فواصل: (ص79 + ص 167 + ص 255).

(6) – نص الراوي.

◆ قال الراوي ________

يتأمَل في مايرويهِ:

زمنٌ يعلّمكَ الخضوعَ

لِنملةٍ

ولِقشةٍ.

وثنّى الراوي:

هوذا الحاضرُ مرثياً بنارِ الزمنِ:

كفنٌ مُندَرِجٌ في كفَنِ.

– غ –

لن أغنّي لتاجٍ –

لا لكندةَ، أو هاشمٍ، أو هشام

ألضياءُ الذي يتفتقُ من سرّةِ الشمس،

وجهي: أحداً لاأحدْ

سأغنّي لِتيه الأبدْ

عالياً في الكلامِ، لِتيهِ الكلامْ

عالياً في الأبدْ.

....

◆ أتراهُ دمٌ سائلٌ

من جراحِ البشرْ،

ذلك الزمنُ المنتظرْ؟

ولأنّ أدونيس قصد أن يُكثّف تيهَ الكلام ، نجده يُقسّم أبجديّتَه تلك إلى عشرة عناوين ، على التوالي ، هي :

(1) – ومنزل ليس لنا بمنزلِ / المتنبّي ص 7

(2) – لاتَلْقَ دهرَكَ إلاّ غيرَ مكترث / المتنّبي ص 49

(3) – إنّ النفيسَ غريبٌ حيثما كانا / المتنّبي ص 95

(4) – كأنّي عجيبٌ في عيون العجائبِ / المتنّبي ص 137

(5) – شِيَمُ الليالي أن تُشكّكَ ناقتي
صَدري بها أفضى أم البيداءُ ؟ / المتنّبي ص 183

(6) – وَجُبتُ هجيراً يترك الماءَ صَاديا / المتنبي ص 225.

(7) – يضمّهُ المِسْكُ ضَمّ المُستَهام بهِ / المتنبي ص 269

(8) – الأوراق (أوراقٌ عُثِر عليها في أوقات متباعدة ، ألحقتْ بالمخطوطة) ص 299

(9) – الفَوات فيما سبق من الصفحات – ص 329

(10) – توقيعات ... إذا ما تأمّلتَ الزمانَ وصَرْفَهُ
تيَقّنتَ أنّ الموتَ نوعٌ من القتْلِ / المتنبي ص 375

أراد أدونيس أن يتعالى بفنّياته عبْر المـوروث العربي (الاجتماعي ، السياسي ، الديني ، الصوفي ، الثقافي) النابع أبداً من الذاكرة والحلم الأدونيسيين وذلك من خلال إعادة خلْقهِ لِلّحظة الماضية والحاضرة والآتية في آن معاً .. وهذا (الآن) المضمّخ بكل الأزمنة ورموزها المتوارَثة (المكانية / الشخصيات / التاريخية / الحدَثيّة) ، هذا (الآن) ليس شيئاً آخر غير اللحظة الإبداعية المُشعّة من النصوص والمُنتِجة لأسلوبيتها الخاصّة في إعادة الخلْق الكوني والذاتي والموضوعي .. الخلْق المتجدد والزاخم بحركة الإدهاش والتنامي ، بحركة الغموض المتسربل إلى الوضوح .. لكنْ ، أي وضوح مع أدونيس ..؟.

هل هو وضوح الزمكانية (الواقعية / اللغوية / النفسية / الحلمية) المكدّسة في العنوان (أمس المكان الآن)، أم هو وضوح الحيّز الإيحائي الغائر في النصوص عن طريق رمزِه الأُسَيّ "المتنبي" كطرف أول اتّكأتْ عليه الرؤى الأدونيسية كطرف ثان، تنامى بينهما (الكتاب) ليخرج عن الذي تضمنه، إضافة إلى خروجه عن الزمكانية..؟؟؟.

باختصار، إنّ العمل الإبداعي ككُل، أتى محاولة للخروج عن كلّ ذلك وعلى كلّ ذلك، مع الانطلاق من كلّ ذلك؟ كيف؟

بدءاً من العنوان الرئيسي (الكتاب) نتبيّن إصرار أدونيس على محاورة النبوءة والانطلاق منها، بغية الدخول في منطقة رؤيوية بِكْر، تصوغ الكائنات وسيْرتَها وما وراء ذلك.. أي تصقل لحظةَ الأبديّة، وتمنحها بريقاً مختلفاً هاجسهُ الأساسي خفقانُ اللغة وطقوس معانيها.. إذن، اللغة هي الواعية واللا واعية، هي العالم والشاعر، هي النص والقارئ، هي السماء والأرض والأشياء، هي الحاضر الغائب، وهي المحرق الذي يُشعل قلقَه وأزمنتَه وأمكنته وحواسَه، وما يخفيه خامُ الخفاء والنور.. وحدوس الظلام.. وعلى هذا فإنّ الرمزَ الأدونيسي نصوصٌ مركّبة تُدهشك تمثيلاتُها المركّبة أيضاً.. وهذه البنية المعقّدة دائمة الامّحاء والانكتاب.. لماذا ؟ لأنها تُفلسِف إشاراتِها ضمن شبكة متّسعة، ومتداخلة الدوائر والتحلْزُن والانفتاح على أكثر من عمق ومجال في نفس الوقت.. وهذا الوقت مُتخَم بالمعنى ذي العناصرالتقاطعية الدائرة حول نفسها بتركيبية متمفصلة ومتباعدة تتجاذب وتتنافر بذات السرعة والانبثاق والتحرك والغوص والطُّفُو .. وإلى هذه الحركيّة، يرجع سرّ النص الأدونيسي الذي يفرز محتمَلاتِهِ من دلالاته الباطنية إلى دلالاته السطحية حابكاً جوهرَ القَول باللامَقُول .. ومُصادماً ماحبكَهُ بكلّيّة البنية المكتوبة والفراغية، مما يُنشئ مساحة هارمونيّة تحفر لغتَها في اللغة، مولّدة ذاكرة جديدة لكتابة دلالية تجريبية تبتعد عن شبكتها الأفقية، لتنسج تمثيلاتِها المضاعَفة في أعماق النصّ، فاسحة للتفاوت أن يصل الشبكة العموديةَ بإشارات مرنِة تُقرّب المجهولَ إلى مرايا الكلمات، فيغدو شفيفاً غير منعزل عن احتماليّة التخييل التي لاتُحوّل علاقةَ الكلمات بالعالم فقط، بل، تُحوّل علائق

الكلمات بالكلمات نفسها، حيث تلتفَ المحتمَلاتُ بعضها على بعض بطريقة لامُنتهية.. لماذا ؟. لأنَّ التجربة الأدونيسية قائمة على توزيع لغتها إلى إشارات، هي، بالتالي، توزّع حركاتها إلى أسرار داخلية تهزّ البُعدَ الموضوعيّ، وتتنافس على الصعود والهبوط عبْر بنى النص، مختصرة هُلاَمَه إلى بؤرٍ وشَيْعيَةٍ تفكَّ رموزَها لتُرتّبها باختلاف يتوزع بِلا محدودية على الصور، محتالاً على مسافاته الصاخبة والصامتة في آن.

من خلال فجوة الاشتباك السابقة، يصبح اللامرئيّ قابلاً للانعكاس، وتَعدّي ذاته، وتَخَطّي ماقاله.

وتأكيداً على هذا الاحتفاء باللغة، فإنّ أدونيس يفتتح ويختتم (كتابه) بمخيّلته، ولكن، بذاكرة الكلمات.

نقرأ أولاً بداية اللحظة المكتوبة في ذاكرة الراوي (ص9).

في ذاكرة تلِدُ الكلماتِ وتولَدُ
فيها
تلِدُ الأشياءَ وتولَدُ فيها
لاتعرف حَدّاً
بين الماضي والحاضرْ،
وِلِدَ الشاعرْ

يغادر الشاعر أبعاد ذاكرته إلى اللغة، مواجِداً بين الذاكرة والكلمات، وهذا بدوره يؤدي إلى انصهار الذات الشاعرة في الكلمات، وانصهار الكلمات في الذات الشاعرة، حيث تتّضح العلامة متطابقةً، مع احتفاظها بحيّز للغرائبي المتعادل مع (الأشياء) عن طريق فعلَي الإخصاب :

تلد ⟵ الكلمات ⟵ تولد فيها + تلد ⟵⟶ الأشياء ⟵⟶ تولد فيها

وتتوالى الدينامية إلى مالا نهاية (لاتعرف حدّاً)، رغم وقوفها على زمانية ظاهرة (بين الماضي والحاضر)، وأقول ظاهرة، كونها تتلاشى مع ولادة الشاعر المنصهر مع الكلمات والأشياء ـ (وهذا يذكرنا بميشيل فوكو وعنوان كتابه "الكلمات والأشياء") ـ وتحويل نفسه إلى جوهر للكينونة.

وإذا ماقرأنا اللوحة الأخيرة من الكتاب، وشابكناها مع عنصر التكوّن من الافتتاحية، نجد أنّ الشاعر لايرغب بمغادرة مجهولهِ - كلماتهِ إلاّ إليها، موزعاً ميكانيزمَ ولادته على ثلاثة منعطفات (النبوّة / السحْر / الشعر) :

- هـ -

كلماتٌ -

شهوةٌ تتقلّب في جمرْها .

كلماتٌ -

غابةٌ خبّأتْهُ

بين أغصانِها.

لانبيّ ولا ساحِرٌ - نارُ شِعرٍ

في المكانِ ومِنْ لامكانْ

تتأجّجُ في تيهِ هذا الزمانْ / ص 380

تشترك التمفصلات الثلاثة بالتوامُض الذي يستحضر نفسَه من الغياب (جمرها / نار) حيث بعد الاستحضار، يدور الغيابُ حول نفسه بهيئة الشاعر (غابة / شهوة/ خبّأته) ليلتقي الجمعان (التوامُض/ الغياب) في نقطة تحرق حدودَ الأشياء (نار شعر) لِتفصلَ الزمكانيةَ عن الزمكانية (في المكان ومن لا مكان. تتأجّج في تيه هذا الزمان).

فهل استطاع أدونيس أن ينطلق من الزمكانيّة إلى خارجها ..؟

رصدت محاولة الخروج عن الأُطر الزمانية والمكانية عناوينُ الكتاب العشرة

الراغبة بالهجرة والسفر كعلامة على المغادرة واللاثبات:

(ومنزل ← ليس لنا ← بمنزل /وجُبتُ ← هجيراً ← يترك ←

الماء صاديا/ يضمّه المسْك ←..............................)

مكانية طبيعية متحركة بين المنزل واللامنزل والهجير وما يتركه من ماء متحرك. ومكانية نفسية حقّقها فعل الضمّ المنسوب إلى المسك.. أمّا الزمانية فنستشفّها من خلال حركة (دهرك/ الليالي) لتنضمّ إلى حركة المكان، وتبتعد معها إلى حيز التلاشي (الموت) و(الغرابة) و(الفوات).

تجوب هذه العناصر الأساسية نصوصَ الكتاب بأشكال مختلفة، عدّدتْ تحوّلاتِها، وامتداداتها في فضاء الكلمات المتداخِلة بين الصور المتْنيّة والبرقيّة والزمنية والهوامشية والاستباقية المختزِلة للفواصل.

إنّ (الكتاب) الأدونيسي قابل لقراءات متنوعة تتلاءم وإشكالياته، فبإمكاننا قراءة كل عنوان من العناوين العشرة على حِدة.. أو، قراءة العنصر الزمني بمستوياته المختلفة (الواقعية، التاريخية، النصيّة، النفسية،..)، أو العنصر المكاني، أو عناصر (الموت / الحياة / الحب ..، ..). وغير ذلك من قراءات ..

سأنتهج قراءة متشاكلة تُركّز على شعرية السحْر المختمرة في اللغة.

(1)

نص المتن / نص السيْرة

يدغم أدونيس ولادته مع ولادة المتنبي ويجعل هذا الاندغام رمزاً لسيرة تستغرق كلّ إنسان عربي وتحوله إلى جزء من الرحم - الأم المتعادلة هنا مع الأرض المرموز إليها بـ الكوفة كناية عن الأرض العربية. حيث يمتص التراب أفعالَ القبائل، ويتحول النخل إلى تشكيلية سريالية تمد السرد المتخاطب بينه وبين المتكلّم العاكس لِما نسيه الرمز (المتنبي): (جسد ثانٍ في جسد الكوفة سرر للشمسِ، لِجذعِ النخلةِ ثديٍ غنيت له ورسمتُ على الطرقات حروفه / ص16 / آراميونَ وفُرسٌ، عربٌ، نُسب الواحد منهم لبني عبس. لبني عبد القيس. لكندة أو همدان، أكان مقيماً أو وافد. كلٌّ - كلهم خُلطوا بتراب الكوفةِ، صاروا طيناً واحدْ. ص17).

يتوحّد في هذا النص (جبريل / الكوفة / الفرات) لتظهر ملامحُ الاتّصال بين السماء والأرض على هيئة الأنا الأدونيسية غير المنفصلة عن (أنا) المتنبي. وليؤكّد الشاعر على المساحة الزمكانية التي لا تنقطع بين الماضي والآنَ والآتي، نجده يُقرّب الاحتمالات في هذه الصورة التقريرية: (هكذا، أجمعَ الأولونَ، وأنا المتأخر أصغي، وأقتص آثاركم، أيها السابقون. ص 28).

وبذلك يحافظ الشاعر على خيط الزمانية متّصلاً، لكنه يُفضّل أن يلونّه بـ (الأسود) مُكَنّياً دواخلَه والبعد الموضوعي بذلك العتم الواقف بين الشمس والبلاد والذات والتاريخ (السوادُ مع الشمس في الشمس / السوادُ أخٌ في النشوء، أخٌ في الرضاع. ص 29) / (زمني أحلامٌ معطوفة بِسوادِ الكوفة ص 59).

ويتخذ الزمن صورة الزوال المرافقة لضمير الجمع الغائب (هم) منسحباً من هذا الضمير، ضمير الأنا الكائن في ظلهم لكن بألوان زمنية أخرى، تلون بأزمنة

التراب والعلامات الفاتنة (شامة): (الغروب رفيقٌ لهم، والكآبةُ عُكّازهم كنتُ في ظلهم، شامة فوق خدّ التراب ص 34). تلك الأنا – الشامة التي لا تستقر في الزمن إلاّ لتُفلسِف حواريتَها مع رموز الغياب (الجنّ) أو مع المجال المضيء من الفضاء (النجم) حيث تخلع عن نفسها معنى الأسود، لترتدي معنى انفتاحيا دالّته (الإنسان): (ما أعمق أن تتحدث مع جنّي، أو مع نجم، بين خيام لبني الصابي حيث يكون الإنسانُ المعنى ص 52).

وتخرج معاني الإنسان متشقّقة من ذاكرة الزمن على هيئة أصوات وصور تُعرَى الجواني الذي يبحث عن الأسرار ليأكل آلهتها: (في ذاكرتي أصوات: "الناسُ جميعاً أكلوا لمّا جاعوا، آلهةً عبدوها " ص 31) تقدم هذه الأصوات مسافة لرؤيا داخلية، تعيد صياغة الواقعة(الإنسان الذي صنع إلهاً من التمر، ثم أكله) حيث الطبيعة الإنسانية تخون السرّ المقدسَ .. إذن، أليست قادرة على خيانة كلّ شيء مادامت قادرة على خيانة الإله؟ يغمز أدونيس إلى ذلك في هذا النص ... وتتسلسل الأصوات داخل نص المتْن راصدة سيرةَ الزمن وفعله المندوب للإنسان: (صوتٌ يعلو: ماأشقى الآباءْ، ماأفجع ميراثَ الأبناء. صوتٌ يعلو: الكوفة أرضٌ، يفصلني عنها أني منها / ص 68).

مابين (الآن) والـ (هُنا) تضيع الذات في قلقها وحيرتها ومرئيّها ولا مرئيّها (لعِبٌ مرئيٍّ، في دَور لامرئيّ. ص70) يُكثّف الشاعر نصّه في هذه الحركية لسلوكات الأصوات في الذات، ولسلوكات مابين الذوات في التراث (أسأل الكوفةَ الآن: من أين أبدأ؟ أين الطريق؟ السماوةُ صمتٌ، والفراتُ ودجلة صمتٌ، وفمُ الكوفة انشقاقٌ: نصفُه باطنٌ ظاهرٌ، ظاهرٌ باطنٌ. نِصفُه نائمٌ لايفيقْ.. حيرتي أنّ قلبي نبعٌ ورأسي حريق ص 71).

يلتقي النقيضان (النبع = الماء / الحريق = النار) في نقطة الانفتاح على مدلولاتهما المتباعدة في الشاعر، والمتقاربة فيه كذلك: (تتخاصم صورةُ هذا المكان ومعناه في – النهارُ وأشياؤه، الليلُ والحلمُ (...) عصري رمادٌ والتواريخ قشٌّ، فجأة – في خُطاي، وفي كلماتي يتوثّب طفلٌ. ص 105).

لم تمكث المدلولات الأدونيسية في عنصرها الرماديّ ولم تتحرك إلاّ باتجاهِ مالم تكتبه أزمنةُ الصحراء، ورآه الزمن المكتوب وهو يمرّ على المدائن (المندثرة / الحاضرة / والتي ستكون) فتنقلب دلالة (الإنسان المعنى ص 52) إلى دلالة (الصحراء المعنى ص 292) تلك الصحراء التي يستقرئها النص من خلال القاسم المشترك بين معنى الصلصالَيْن: (الأرض / الإنسان) وامتداد هذا المعنى في ذرات الرمل والأشعة المنطوية في الكلمات، والمرتدية لِما وراءها عبوراً بـ (السراب والبحر والزمن) وبالبلاد: (الكوفة / دمشق / اللاذقية / أنطاكية / حمص / بغداد / جبلة / طرابلس / تدمر / بعلبك...) ويتخذ المعنى ظِلاليتَيْن تتناوبان عمقَ العصر:

(1) - ظلاليّة الواقع العربي المستغرَب: (لا العدو الذي بَدّهم، يوقظ الروحَ فيهم، ويوحّد ما بينهم، لا حضورٌ يؤاخي بين أشتاتهم، ورؤاهم وأعمالِهم نفَقٌ مغلَقٌ، وصداقاتهم مرضٌ آخرُ خلقوه لقتل الأحبّة والأصدقاء، مَن هم، من تُراهم يكونون، ياهذه السماءُ ؟ ص 295).

مقطع تقريريّ لم يوهِّج من الواقع سوى الحقيقة الموصوفة .. التي نفرتْ من محاورة السماء كظلّ استفهاميّ لا تكتمل هوامشه إذا لم تقترن بالسؤال الظلالي الثاني:

(2) - لا جدوى منَ الواقع، فهل لا جدوى من الشعر كذلك؟: (كيفَ، من أين للشعر أنْ يغلب الرملَ، أو أنْ يُغيِّر هذا الفضاءْ ؟ أتُراني كغيريَ: أصنع من شهواتي جِبالاً، وأجرّ السماءْ ؟ ص 253).

تتشابك الظلاليتان في البنية العامة لهذا النص المتْني مُنتِجة سياقاً آخر للإجابة، مقترناً بـ (الحلم) و(الجنون) كفضاء تنصهر فيه سماء الشاعر الملتحمة بدلالتَيّ (الماء / النار) مولّدة رمزاً من (العنقاء) يُصالب الحلمَ بالجنون (في خُطاي، وفي كلماتي يتوثّب طفلٌ). الطفل - العنقاء، يُشابك أبعادَ " الكتاب " مؤكّداً على فاعلية الشعر ونبوءته اللاهثة وراء حلمها خوفاً من الوصول الذي به تنتهي: (لاأريد لحلميَ أنْ يتنزّهَ حولي. لاأُريد له أن يؤالف وجهي. أو يتآلف مع خطواتي، بل أريد له أن يظلّ البعيد، المشرّدَ في أبعد الفلواتِ. ص 290).

تتسع مكانية الطفولة لتدور من أقصاها إلى أقصاها، خارج الوقت، داخل الهذوة البِكْر: (أصغي لوقتي: لا وقت للمجنون كي يكسو، بضوءِ هواه قافلةَ المقول. لاوقت للمجنون/ حان الوقتُ - تنكسر اللغات على اللغات، وينحني قولٌ على طَلَل المقول. ص 291).

تجوبُ حاسةُ السمع صوتيّاتِ اللغات المتكسّرة فوق بعضها البعض تَكسُّرَ الزمانية والأطلال، حيث تتدخّل حاسة البصر في الصورة، مسترجِعة مشهديّاتِها المنبوشة من دائرة الزمنية ومن الدواخل اللغوية المتناصّة مع استغاثة (وا.. معتصماه) التي نجدها منحرفة عن الانكسار الخارجي، إلى التهشّم الداخلي المستغيث من تلاوين رؤياه بتلاوين رؤياه: (جَدّتي) (وا دَماً في دَمي)، - هل أذوب دهري كَحِبرٍ، وأخطّ به موتَها، وأخطّ به الكلمات التي عَشقتْها، وأُسلسلُ في جَرْسِها جراحي؟ ص 249).

تتلوّن أبجدية الجراح بديناميّات متعددة، أهمّها:

(1) انتشار النّفي:

(أ) - التوزّع في الذات: (وزرعتُ وجهيَ في الفضاءِ، وقلتُ: زرعي خلْقٌ وشهوةُ خالق، - أ أنا أنا ؟أم كوكبٌ بدأ الأفولُ ؟ ص 288).

مابين الخلْق والخالق ينقسم الشاعر إلى (أنا) مزدوجة، تفتّش عن أناها المتكوكبة خارج الذبول، والامّحاء، والتسربل إلى الوراء ..أمّا فعل (القيامة) المتمثّل بـ (زرعتُ / قلتُ المتعادلة مع نفْخ الروح) فهو البؤرة التي دفعتْ بـ (الأنا) المُغيَّبة إلى البروز المُصيِّر للذاتي الى كوني: وجهي ← في ←الفضاء. ويتفاضاً الوجه ليصبح هو الملامح المستغرِقة للاتّساع الآخر، أي، للفضاء اللغويّ المُثقَل بالكتابة والنفي، بالغموض والوضوح على حدّ سواء، وهذا مااختزنته الفقرة (ب).

(ب) - الانتفاء في عروق الأبجدية، خارج الذات / داخل نيران التواطؤ: (مُذ كتبْنا، نُفينا. هكذا، أتواطأ ضدّي، في دم الأبجديهْ، في جموح اللسان وشهوةِ نيرانِهِ الأوّليّهْ. ص 250).

(2) – حركيّة الوصول :

تتوزع إلى ثلاث دوائر مغلولة باللون المنفتح على العزلة والاغتراب (الجرح)، وبالذبذبات الخفيّة لابتهالات اللغة، وأيضاً مغلولة بالانبساط المتزاوج مع لون الانفتاح والخفاء، والذي يشكّل : الحركة – الموضوع .

(أ) الوصول إلى حركة الجرح :

تفيض على الدلالة الحُمرة الأولى للشَفق الفراغيِّ المنحسر عن الاتصال، ليتقاطع مع البنيةِ العمقي للنصِ الذي لاتنفصل حركيّاتُ وصوله الثلاث إلاّ نظرياً : (الطريق، وذاكرةٌ تتنزه فوق الترابِ، وتحت التراب، ترابٌ (...) الطريقُ، وهذا الحريقُ الذي يتصاعد في – الطريقُ، وأدخل في فلكٍ للإشارات : ماذا؟ وأصغيتُ، أُصغي : تتوهّج في المصابيح، تلك التي سُمّيتْ جراحاً. ص 115).

يتلوّى هذا الصعود والهبوط (فوق/ تحت، التراب) ليحذف من وجداناته الحدودَ المكانية العالقة بجهات الأرض، لتنفلت إلى اللاّمتناهي عبْر طريقَيْن : الداخل = الحريق، والخارج = الطريق الحلزوني للكشف "المعراج" فلا يظهر أحدهما دون الالتحام بالآخر، وذلك من خلال المداليل : (فلك الإشارات / التوهّج / الجراح = المصابيح = النيران المتصاعدة = حالة الإصغاء إلى المكوّن المكاني (التراب) والمكوّن الحلمي (الإشارات) ..). ممّا يجعل حركةَ الاصغاء عمليةَ تركيبية جوانيّة، تجسّدها الديناميّة المونولوجيّة المتّصلة بذروتها " لماذا " والمتولّدة طبقاً للترتيب الدلالي السابق، والمتجاورة مع انحيازها إلى لونيّات الجرحِ اللامرئي للشاعرِ (باطن النص) : (عانقْ جراحكَ، يا دَمي : شغفي يفتّ عطوره، وفَمي يذوبُ على فَمي. ص 149) بعد تفتيت الحركة والتوالُج في الذات مع ملاحظة إدخال الحاسة الشمّية إلى صور الجرح، تدخلِ الحوارية المونولوجية ديالوجيّتها، متجهة نحو القارئ : (لاأفسّر، بل أفتح الجرحَ في غيهب الدلالة. خاشعاً – أتجرّع كأسَ الفجيعةِ حتى الثمالهْ. ص 249). وهنا.. لايتوانى هذا الفضاء الانتقالي من أن يكون نقطةَ وصْل تستقبل ديناميةَ (انتشار النفي) لتوزعها على الحركة (ب):

(ب) الوصول إلى الحركة - الموضوع :

تشفّ مقصديةُ الشاعر في هذه الحركة القرائية للتأريخ العربي ولإنسانهِ الذي يكشفهُ الشاعر مواشِجاً بين موضوعية هذه القراءة، وبين نص ذاكرة الراوي المتواشج من حيث السُتُر الدلالية المشتركة، النازعة عن الواقع أقنعته، مُقاربة بين رموز الوحي (جبريل) وقُريش الماضية، حيث انبنت المقاربة على العلائق المتضادة المقارِنة بين (يعرب = قريش الحالية) وبين الحضارة الموروثة: (قام جبريل من نومه مرّةً لم يُحرك جناحيهِ، ألقى حوله نظرةً فرأى يعرباً نائماً وعلى صدره رقيمٌ غيرَ ماكان يُوحي ويُملي لم يُنَبّه قُريشاً عاد للنوم مستسلماً لرؤاهُ وأسرارها ص (152) ويتكرر هذا الانفصام بين الذاكرة الموروثة والذاكرة الفردية: (وأرى الناسَ شطرَين: شَطراً يقتدي بالذئاب، وشَطراً يهتدي بالنعام آهِ، أنّى، وكيف سأكتب مرثيةً للكلامْ؟ ص 160). لايخفى مافي ذلك من تأكيد على مُقَررٍ، يُلامس الذاكرة الشعبية مُعيداً صياغَةَ الاستفهام. ضمن الشبكة الزمنية غير المبتعدة عن الظرف الموضوعي: (وأُجاهِرُ أنّ الزمانْ ليس إلاّ دماً يتبجّس من شَريان المكانْ ص 189) حيث يلعب أدونيس على الحقيقة المباشرة بفنية تُعيد تعابير الزمكانية التي طالما هرب منها. إلاّ أن الواقع الموظف في هذه التوكيدية لابدّ له - برأيِ الشاعر - من بنية واقعية لتوصيله. وقد يحتمل ذلك (الكتاب) الذي كُتب أصلاً بتنويعات عابرة للأجناس الأدبية، لظنها وظننا، أنها لاتنوي - منذ البداية - أن تكون شِعراً خالصاً، صافياً .. وإلاّ مامعنى أن يلجأ أدونيس إلى نصوص المتْن والراوي والهوامش والزمان؟. لقد حاول الشاعر أن ينحرف بدائرة الواقعية (التاريخية) من حالتها التوثيقية إلى حالتها الفنية المتشاكلة داخل منظومة الجذْر الأسّي (اللغة) التي بوساطتها أنجز معادلاً لاندغام (الهوية) بـ (الحداثة) وتناول ذلك من منظور إنذاريِ عكسته الإصرارات على النبوءة التي تفتح الجرحَ لاتفسّره، بل، لتعيد آلامه بشكلها الحيّ إلى الذاكرة العربية وإلى تدرجات النور والظلمة في الدلالة.. ويتعدد النزفُ ليكون راشِحاً من جراح الأرض والكلمات والسماء والزمن: (زمن للسقوط، وشِعري هدّامهُ الرجيم. المدائن ممهورة بخواتم أنقاضها، والدروب إلى كلّ أرض وهَنٌ، أو دمٌ، أو

غضبٌ. وأنا لاأقصُّ الشقاءَ، وأنفُر من وصْفهِ. زمنٌ للسقوط، وشِعري كوكبٌ يُرتَقبْ، دعوةٌ للهبوط إلى آخرِ الجحيمْ. ص203).

لقد انزاح التاريخ إلى ماوراء تمثيلاته مع نص المتن، الذي دخلتْ سيرْتُه إلى حيّز علائقي جديد، وازى بين الهوية والحداثة: (الهوية لاتكمن في التعبير التراثي عن تجربة الشعوب (العربية) فحسب، بل تكمن أيضاً، في التغيير المستمر والحركية الدائمة اللذين يصبغان التجربة الحياتية على الصعيد الثقافي والسياسي والاجتماعي للشعب. يعني ذلك أن الهوية مفهوم يربط حضور الشعب بماضيه طبعاً ولكن في الآن نفسه يؤكد على هذا الحضور بالنسبة إلى شبكة علائقية معقدة تربطه بتجليات حضارته وتمظهرات الحضارات الأخرى ثقافة واجتماعاً وسياسة. (...) الحداثة تعني أساساً حضور الذات في العالم، أي الحضور الدينامي والفاعل (..) فهوية الشعب لاتتأكد إلاّ من خلال هذا الحضور في العالم، وعبثاً نحاول أيضاً إيجاد أسس هذه الهوية في التراث الماضي فحسب، لأنّ التراث إذا لم يقترن بالتغيير الثقافي، وبحركة النفي والتحوّل، أي إذا لم يتجه نحو النظرة المستقبلية، يصبح جثة هامدة ستأكلها حتماً ديدان الفناء)[1].

(ج) - الوصول إلى إشاريّة اللغة :

تأتي أهمية أدونيس من خلال هدْمه للساكن والثابت والميت، لا كما هو شائع هدمِ التراث! بل، تفعيل التراث من مكوّناته وخاصةً، من حركتها المشعة بين مسافتَين زمنيتَين (الأزل / الأبد) حيث لاسكون بين هاتين المسافتين، وإلاّ، دفنّنا هذا الثابتُ معه. وليوضح ذلك أدونيس، فإنه - إضافةً إلى شعره، حلّل هذه النقطة من خلال تنظيراته المختلفة، مثلاً (الثابت والمتحوّل). فَعبْرَ تحريك الساكن، يضمن أدونيس شبكة علائقية تُضمِر ولا تُفصح إلا قليلاً.. لماذا؟ لأنها، بالأصل، مبنية على اختزالية قصوى لثقافة واسعة، جمعتْ من كلّ

---

[1] فلسفة الحداثة / فتحي التريكي - رشيدة التريكي / مركز الإنماء القومي / بيروت / 1992/ ص 25.

شيء ذروته .. فالكلمة الأدونيسية تقفز من قمة إلماحيةٍ إلى أخرى. إنها دؤوبة الحركة، رشيقة الاتصال السري، وغائمة المدلولية والترامزية والعبور.. لماذا أيضاً؟ لأنها تحفر في المعنى مسالكَ متنوعة للمعنى. ألا تكون بذلك قد حققت شِركاً لمجهول يختار صور الشاعر ويبزغ منها؟ هذا ماتتراشقه الأبجدية الأدونيسية عبر الجرح الدلالي، والإيقاع المَنفي، والوشيشِ الغائب من الحضور: (إنْ تقل: ذلك الماء موت. أو تقل: حجر هذه الريح - لا أحدٌ سيُميزُ، يفصل بين الحدود، طريقي في الكلام القريبِ، وقصدي في أبعدِ الكلماتِ. يقرؤون ولا يفهمون. إنهم أحرفٌ، وأنا غابةٌ من لغات ص 122)

ولا تستعصي إسقاطات هذه المدلولات المتجهة في أحد روابطها غير الثابتة إلى تحولَين:

(1) علاقة (الماء) بـ (الموت)، رغم أنّ الماء أشدّ ارتباطاً بالحياة والخصب والاخضرار والديمومة. ولنتبين تلك العلاقة الخفية بين الرمزَين، فلا بد لنا أن نتجه إلى ماوراء الدلالات المذكورة، أي أن نُحاذي اللحظةَ الميتافيزيقية لحركة البنية المدلولية البارقة والمختفية في نفس الوقت.. فإذا ماسبَرنا تلك المساحة الماورائية، نستشفُ أنها تتعانق مع الموت، كمصير نهائي للكائن المخلوق من الطين (تراب + ماء + ..)، ومن نطفة وترائب، وهذه المضغة المُخلَّقة، ستسير في الحيِّز الزماني المنتصب بين (الحياة - الماء) و(الغياب الأقصى - الموت). وتتصف هذه العلاقة بمسافة لا تعود إلى الوراء، لكونها متجهة نحو المستقبل.

(2) علاقة(الحجر) بـ (الريح) علاقة تُركّز على الابتداء، حيث المكوّن الأولي يعود إلى كيماويةِ إشاراتهِ وأزليتِها وذلك عن طريق تخليص الدال الصَلب (الحجر) من الزمن المُضاف (زمن التحوّل البَعدي) الذي يسبقه زمنٌ خام له مدلولات الدال الحي، واللا ثابت (الريح). إضافة إلى ذلك، فإنّ لهذا العنصر الاسترجاعي نقاطاً تقاطعية، تصبُّ فيها انزياحات اللاحدود (الريح ⇔ السماء ← الحجر ← الأرض ⇔ الماء) وهكذا لاتدور علائق العناصر حول إشارتها الأولى، بل، تستدرجها لتُراكم فيها دهشةَ التقاطعِ المباغِت، حيث تتفلسفُ الدلالةُ، منعطفةً ليس بموضعها فحسب، بل، بكل ترسباتها الموروثة، المتعارَف

عليها، لتشحن نفسها بظلال جديدة هي مركز الخلق والتنافر العدري بين دا ئره اللغة وذاكرة الدينامي الأدونيسي (هابطٌ صاعدٌ في الظلام على درج من كلام. هل يُضيء الكلامُ؟ وكيف أحاصر فوضايَ؟ كيف أعانق هذا السديم الذي يترجرج فيَّ، إذا لم أكن مثلَهُ؟ هل أؤخر رِجلاً وأقدّم أخرى مثل غيري ؟ كلاّ سأمضي أمهّد درباً - أتنفّس، أشتفّ، ألبس هذا الرحيلْ بين شِعري والمستحيل. ص146).

هذه الحركة في الصعود والهبوط والتلوّلب، تحمل في غياهبها، ليس السديمَيْن (اللغوي والأدونيسي) فقط، بل تُضيف إليهما سديماً كونياً، يختصر حركةَ الأسطورة المتحركة صعوداً إلى العالم الإلهي، وهبوطاً إلى العالم السفلي. وهنا حركية الكلام تُشرق من الغامض (الظلام) كرمز متماثل مع أثر اللامرئي (المستحيل) وناتجهما سيتكوّر في الطرفَيْن (1) - السديم الرجراج. (2) - الرحيل. أليس الشعر، نهايةً، هو تلك الحركة المضيئة المتجولة في تلك المساحة غير المعلومة إلاّ بهيئة البدْء؟ (سأمضي أمهّد درباً) الهيئة التي ناورَ عليها أدونيس في مُجمل نتاجه الإبداعي:

تاريخي بدءٌ (كلّ غريب بدءٌ).
حولي، هذي اللحظةَ، موجٌ
لاتعرف كيف تُسافر فيهِ
سُفُنُ المعنى
نحو الأشياءِ، ونحو الأسماءْ
كُنْ، ياجسدي نوراً
وتَبدّدْ
في هذي الأرجاءْ. / ص 193

وتتركّب الغرابة من بدئها المتحول من الحجر إلى الريح إلى الماء إلى النار إلى انكماشات الرحيل والسفر داخل التشظية العناصرية المتحررة، دوماً، من التصلّب والجمود الدلالي، الطبيعي، التزيفي، والذي ينعكس كسديم تملؤه المعاني بسفُنها العابرة للذات الأدونيسية من خلال أبعاد اللحظتَين: المائية، النارية (القلب، المخيلة) لتلتحما في الفضاء النصّي بشكل متبدّد. وهذا يُحيلنا إلى الدينامية الثالثة.

انفجاريّة التحوّل

يوزع أدونيس الرحيل على اللغة مثلما يعيد توزيع اللغة على قطيعة جديدة تتمّ بين الدالّ وشبكته المألوفة. وهذا التشويش التوزيعي، بدوره، يخلق علائقه اللامألوفة في النسق الأدونيسي فلاتقتصر على التوزيعية الجديدة للغة، بل، تطال بنيتَها المدلولية، فتفرزها بشكل متقطع أيضاً، يولّد ظلالَه السابحة في الترحال المُعتَبَر فجوة أسّيّة في النص الأدونيسي، وإلى ذلك، تعود سببيّة اللا ثبات. حيث لاتظهر المنظومة اللغوية هي هي، بل تظهر كـ (هُلام) محمول على كلمات يمتصّها الورق ..

تتلوّن شبكةُ الهُلام حسب الرؤيا التزييغية المجتَرِحة للمجهول، فهي قد تتماثل، أو قد تتنافر، أو قد تتعانق، أو قد تتوازى..

هذه الرؤيا مالتْ إلى تنافُرها في (مفرد بصيغة الجمعِ)، وسحبت هوامشَ التشابهُ إلى (الكتاب) - (جمع بصيغة المفرد - كما كنيته سابقاً) - وعلّةُ هذا الاشتباه كامنة في طريقة سؤال الحلم والحالم، كاستفهام يُحوّل استفسارَهُ إلى حالة بحث وكشْف تستهدي بالشكّ المُتيقّن، بالحُطام والكلام، بالخيال، والمعاني الراحلة (من) و(إلى) الذات الشاعرة: (أتُرى يتحول جسمي؟ / أ نايٌ والتمزق إيقاعهُ ؟ ص 30) / (جسدي يتعدد: هذا يلوّح، هذا يرجّ، وآخر في سكْرة والصراطُ، كما يتراءى، هُوَّةٌ - لاقرارٌ. أتُرى، يتعذر بيني وبين السماء اللقاء ؟ ص 60) / (سأزحزح أنأى فأنأى، تخومي وأُسْلِم جسمي لِصباباته، لِدمٍ برزخيٍّ، لفضاء يفجر أفلاكه في دروب تجيء وتذهب مني إلي ص 73) / (مَن تُراني هنا الآن، أو مَن تُراني هنالك؟ أسأل هذا الحطام أم أسائل هذا التراب الحكيم؟ تراني شبحٌ طائفٌ بين هذا الحطام وهذا الكلام؟ ص 77) / (الكلامُ الذي يتفجّر مني - أنا شكّهُ وأنا نفيهُ، كل ماقلته لم أقلْهُ والذي سأقول اختلافٌ.

ويُشبّه لي أنّ نفسي تجتاحني كلّ يوم. فلماذا يُقال: أضِلّ سوايَ وأهدي سوايْ؟ ص 145) / أتُراه السراب؟ ولا شيء غير التحيّر فيه، وغير التنبؤ، لاشيء غير الكلام؟ ص 163) /(أتُراه الترحّل بيتي؟ ص 185) / (لأقلْ أنني أمرأى ومراياي عني مني إليّ. ص 201) / (أتُراني مللتُ يقيني في كلماتي ومللت القصورَ التي هدمتها والقصورَ التي شيّدتُها ..ص 210) / (تُراني غيبٌ؟ ص283)...

تُعلن الانكسارات الذاتية والموضوعية عن حالة تهشّمها، وتمزّقاتِ ألحانها المستعصية على الوصول إلى استقرار (الدمِ البرزخي) كرمز حمل مايقوله النأي وما لم يقله الشاعر، لكنه الموجود بين (الهوّة / الغيب / الكلام) وبين (السراب / الشك / اليقين / النفي). عبْر هذي المطبّات تلمع شظايا ترحيل اللغة إلى الأعماق الشاعرة التي تتزاخم بالأثر اللاحق للتساؤل (أُتراني) لتكشف عما تبحث عنه، عن اللغة – الوطن، الوطن – الأعماق الشاعرة، وهذا يؤدي إلى أنّ حركة الاستقرار (الوطن) هي شبكية التحاور المحوري للطرفَين اللامستقِرين (اللغة / الأعماق). (هكذا – نقطةً، نقطةً أتقطّرُ، أنسالُ بين جِرار الزمنْ وطَناً آخراً، وطناً للوطنْ. ص 211).

وتنفجر التحوّلية إلى أعلى احتمال، عندما تخرج عن نفسها إلى التمرّد والرفض: (أتقدم خارج تلك الشرائع، تلك المسارات، - هل جسدي فائض عن مداها؟ ص 113) / (شَغبٌ أبجديٌ – داخلٌ، خارجٌ يتمرّد، يطغى ويخرج عن طاعة الكلمات ص 141).

مابين الدخول والخروج وحركية الرفض حتى لِما تقوله الكلمات، تموج مقامات الترحال مُضيّعة الفضاءَ الأسود (المكتوب)، فاتحة الجهاتِ الباطنية للنص الأبيض (اللامكتوب) على سريْلة الإيقاع وسرنَمات السديم التائه في البُعد الميتافيزيقي الذي يسترشد بالتيه إلى ألوانه الدائمة التغيّر والتهيكل:

الرحيلُ مُقامي، وأرضيَ هذي الرحالْ
والشمالُ الجنوبُ لِرَحْلي، والجنوبُ

الشمالْ،

أتخيّلُ أني

وردةٌ للتحيّرِ جاءت

من جذورٍ بعيدة

كي توشوشَ أيامَها :

شهواتِي حقولي

والتمرّدُ وردُ القصيدة. ص 244

إضافة إلى هذا المشهد – المقصديّ الذي اختصرَ في خلائقه (نصَ المتْن) نجد مشهديَات جذريَة أخرى لاقحت الحلمَ الأدونيسي بين (وقتها الراكض في الجسد : الإنساني والكوني والنصي) وبين تحولات هذا الوقت الذي هو في النهاية آثار (الخُطا – المعاني) الأدونيسية. ماذا أعني من ذلك؟. بعدما ينتهي الشاعر من تعرية الأثر التاريخي العربي غير المنفصل عن أثره السياسي والاجتماعي والثقافي " المتنبّي / المدائن / وكذلك الرموز المبني عليها نصَ الهوامش " نتبيّن أنّ نص السيرة، يستبدل مداريتَه الجمعيّة بمدارية ذاتية، تتناصَ بدورها مع أزليّات الحركة الواضحة بعنصر (الرحيل) والمضمَرة فيه أيضاً بهيئة عناصر أخرى، شظّاها عنصر (التمرد / الخروج / الرفْض) إلى متواليات للتحدّي والهجوم على الغيب من داخل الموت، ولقد حكمتْ هذا الانسجام عملية الترحال: ترحيل الموت عن الموت، اللغة عن اللغة، وترحيل الذات عن الذات.. حيث يخلع السطح ترسّباته على القاع النصيّ بؤراً من النور تنبع من دورانها الداخلي حول أشعتها وحول السرابات المتبقية من عملية الترحيل. هناك يصطدمُ الحلم بالجنون، مختصباً شعريتَه الميكانيزمية، تلك التي مارستْ موتَها الكشْفيّ دون أن تطلبَ من أحد غير الكلمات والسماء: زمّلوني، زمّلوني ".: (آيتي أنني منهمُ – بشرٌ مثلهمْ ولكنني أستضيء بما يتخطّى الضياء ص (251).

ويستنشق الموت الرؤيوي إمكاناتِ التجاوز، تلك التي قامت على مركز الوشيعة (الغيب): (لم يعد في عروقي غيرُ الهجوم على الغيب، مالا يراه الكلام، ومالا يُطيق. ص 200). ويظهر المجال الوشيعي - الغيبي، عن طريق ثلاث قراءات مختلفة للموت، تَرامزتْ بين ضدين (الظلام / الضوء، وإشاراتهما "كالفجر والكلام")، وبين الحياة: (غنّ ياطائر الموت، غنّ لاطريق تؤدي إلى صبواتي - تُراها حجبتني حياتي عني؟ ص 248).. وتتفرع الحياة إلى (حب وموت وقلق حالم، مطمئن، وغير مطمئن).

(1) القراءة التي حرفت الضدين عن مسارهما، لتجعلهما يلتقيان في المتباعد منهما، وهذا ماتناولته القراءة الكاتبة للخليط الرمادي وهو يتمظهر بوجوه عديدة: (عبثاً أقرأ الظلام.. عبثاً أقرأ الضوء، لاشيء غيرُ الخليط المُقنع، فيه يتراءى الظلامُ ضياءً والضياءُ ظلاماً ص 163).

(2) القراءة التي صهرت الضدين في الذات، فجعلت الموتَ حياة، والحياةَ موتاً له ذبذبات النبوءة: (باسْمِ موت يُرابط في داخلي - يتنبأ أني صِنوٌ له. ص 192).

(3) القراءة التي سيتّبعها الآتي ليُكمل بها دورةَ القراءتين السابقتين، حيث ستبلج من (الكتاب) لغة تقرأ لامرئيّ اللغة، وبدوره ذاك اللامرئي سيقرأ مالا يراه سوى الشاعر، وسوى الفجر الخارج من الزمنية اللغوية الآتية: (يقرأ الفجرُ ماكتبْه خُطاي - دروبي لغةٌ لايراها سواه ص 160).

يتعادل طائر الموت مع رمزه الأسطوري (طائر السمندل) الذي يصوغ قيامته عن طريق (الغناء = الشعر) وعن طريق توحيد القراءات الثلاث الناتجة عن مواحدة الرمزين المتضادين ظاهرياً، المتلاشيين فيما بينهما غورياً (الفجر - الموت): (أكتب الآن مايقرأ الموت: .. ص 153).

حجبت الحياةُ أدونيس عن نفسه بحياة أخرى لافراغات فيها لغير اللهب والنبوءة والشعر والنرجسية الطافية على الوشيعة التي يتمركز فيها الغيب - المجهول، لتنبذ الزمان بكل مستوياته، تاركة من حيزه، ميقات القصيدة:

(لأرض، لا وطنُ إلاّ رؤاي - تروز المجد، ترسمه بحراً وتوغل فيه، تستضيء به، الشعرُ رُبّانُها، والمركبُ الزمن ص 194).

تتأجج لُجج الرؤى، مجيبة عن استفهامات (أتراني) التكوينية، المحتشدة بتكراراتها المذكورة فيما تقدّم، فيبتعد الشاعر عن (الموت والحياة) دفعة واحدة، ليعود إلى الحلول في ذاته، وراء اللغة والترحال والرفض والزمن، لكنْ، قبل العبور من ذاته:

تُراني غيبٌ؟ غيرَ أني عاصفٌ
ركائبهُ رفضٌ وتيهٌ وترحالُ
يُضلّلني نَبضي - تُراني مفازةٌ؟
ويوهمني - وجهي بحارٌ، دمي آلُ
كأني من طينٍ غريبٍ، مكوّنٌ
ولا شمس لي غير الهيام، يُضيئني
وأوغل فيه، مُستزيداً، وأختالُ، ص 283

وهكذا شكّلتْ تلك المفاصل الإشكالية سيْرةَ النص المتْني الذي انسابتْ لحظتُه لِتقصّ لحظتَها على اللحظة، متداعية ضمن آليةِ وجداناتها التي كرّرتْ مقاصدَها ومعانيها بأكثر من صورة وموضعٍ، راغبة بالتأكيد على الإيحاء المنسوج بين صورتين: صورة التبرؤ: (قدماي تجيئان من طُرق لم تجئ أتقدم في ظلمات المكانْ تُرجماناً وضوءاً لهذا الزمان ص 101)، وصورة الانتماء: (ليس للشعر غيرُ الهجوم وغير الفتوح ص 238).

وتتدوّن إسقاطات المتْن ليس في هذا النص المركزيّ فقط، بل، في وحدات النصوص الأخرى المكونة للوحدة الكبرى المعنونة بـ (الكتاب) وذلك عبر تماوج إشاريّ واضح، تَفلّت من شبكته المركزية ليتنامى بأشكال متقاطعة، تنتشر لتجتمع في العنوان الهامشي (أمس المكان الآن) بما يفرزه ذلك من إشعاعات مكانية ونقيضها، زمانية ونقيضها، تتلخّص علاماتُها بذاكرة (فلاشباكيّة) نقطة انطلاقها المعاصرةُ "الآن" وامتدادها لايتوانى عن حشْد الآتي إليه.

(2)

نصّ الراوي / انعكاسيّة النص الزماني

تتحافَر اللغة السريّة للتوامُض كحركة للدخول والخروج من نص لآخر، وذلك ضمن طقوس مَعْنَيَة تتهافت على خفْقةِ اللغة المدونة لـ (الكتاب) متفرّعة إلى معارج تُناظر عناصرها (الموت / الحياة / الحلم / الحب) داخل دائرة مُثاقفتيّة أوسع، تحتلّ من التاريخ مثلما تحتلّ من التصوّف والسريْلة. وبلا شكّ، فإنّ كلّ ماغابَ وما لم يغِب يجوب حركيةَ الرؤى صعوداً وهبوطاً كمجال أول، يتعامد مع توليدات التحوّل الحلزونية، الأفقية، الاستبدالية، الداخلية، الخارجية، وألوان سيميائيتها الغامقة، الزاهية، المضطربة، الهادئة، الصامتة، المتباوحة..

تختلط تلك الآفاق، مُسْتَغْورةً (الأنا الأدونيسية) وهي تحفر في زمكانية الأرض والسماء، التراثِ والحداثة، اللغةِ والمعنى، الواقعِ والمخيلة.

طقس الولادة والتصوّف والقتْل :

تعبر مدلولاتُ الموت ولادتَها بهيئة نسق تمثيليَ أدّتْه (أنا الراوي) التي هي (أنا الشاعر) مثلما هي (أنا المخاطَب) حيث تتصير أنا المتكلم والغائب والمخاطَب ذاكرةً أولى لتقنية سرديّة وزعتْ ذواتِها من خلال تشظية الرمز (المتنبي) إلى أنوات تضمّ مسْرحَةَ الملامح الزمانية، المكانية، النفسية، النصية، بأحداث تَتسارَدُ ماهيَةَ الكوْن - الوجود - العربي: (وثّنى الراوي: لانعرفُ مَنْ نحن الآنَ، ومَنْ سنكونُ، إذا لم نعرفْ مَن كنّا. ولذا سأقصّ عليكم مَن كنّا - وأقدم عذْري للقرّاء إذا كان حديثي سرديّاً، أو كان بسيطاً لايتودّد للفُصَحاء. ص 10).

لقد هجَسَ هذا النص برغبة أدونيسية جانحة نحو كتابة رواية تمزج التاريخيّ

بفنيّات البنية الحكائية المتناغمة مَتْناً ومَبْنىً مع الشعرية التي حدّدتْ ظهورَ الأحداث في السنة التأسيسيّة (إحدى عشرة هجرية ص 11) كحيز زماني مازالت تأثيراتُه تمتدّ إلى عصرنا هذا وقد تتجاوزه إن لم يتمّ تغييرٌ جذريٌ نحو الضوء بالضوء.. يتشاكل هذا النص مع النصوص الأخرى ضمن دوائر تقاطُعيّة، تمحو بعضَها، لتترك مايستضيء بها، حيث تطفو شخصيةُ راوٍ آخر في العنوان التاسع (الفوات فيما سبقَ من الصفحات) مالئة المسكوت عنه في نص الراوي المتلاحم مع نص الزمان (الهامش الأيسر من الصفحات، حيث أثبتَ فيه الشاعر الحوادث التاريخية والأزمنة والشخصيات كحقيقة واقعية أنْهضَ عليها كتابَهُ). تطفو شخصية الراوي الثانية متشظّية إلى أصوات التراث (شعراء / خلفاء / حكّامٍ / رجال/ نساء / أطفال / شيوخ / الذوات الأخرى) كما أنها تستعير صوتَ (الزمان والمكان) مثلَ استعارتها لصوت (المتنبّي) القابع في قرار الحركة الأدونيسية النابشة في الأعراف والتقاليد والخرافات والذاكرة الشعبية وما تعرفه وتجهله الذاكرة المجتمعيّة.

من نص الفوات، نورد ماورد بلسان الراوي عن وصية علي بن أبي طالب: (راوٍ آخر يروي: " لاقتالَ، إذا لم يكونوا همُ البادئينَ، ولا تقطعوا الماء عنهم، ولا تقتلوا مُدْبِراً أو جريحاً، ولا مُثْلَةً بقتيل ولا تكشفوا عورةً، ولا تهتكوا أيَ سِتر، ولا تدخلوا دُورَهم دون إذْن، ولا تأخذوا مالهم في البيوت، ورفْقاً بكلِ النساء وإن شتمتْنا ". ص 337).

وتظهر المحاورَة التخاطُبية بين (أنا) الشاعر و(أنا) راويته بتشكيلية اختزالية في العنوان العاشر (توقيعات: إذا ماتأملتَ الزمانَ وصرفَه تيقّنتَ أنّ الموتَ نوعٌ من القتل) حيث تبتعد التفاصيل المرويّة إلى مساحة الصوت الشامل، المختصِر لرجعيّات العناوين الكليّة بما أفصحتْ عنه، وبما خبّأته:

هلْ ضاعَ النظرُ، اختنقَ الصوتُ؟
أفٌ، ماهذا التاريخُ - الميْتُ فيهِ
يُقتَل حتى بعدَ الموتْ.

- ماذا تفعلُ، يا هذا الشاعرْ

في هذا البلدِ البائرْ ؟

- أشهدُ فيه

تكوينَ بلادٍ أخرى.

- ماذا تفعل، ياهذا الراوي

في هذا التاريخ الميّتِ ؟

- أشهدُ فيه

ميلاداً آخرْ

لتواريخٍ أخرى. / توقيع مفْرد ص 377

أرى بأنّ هذا المقطع اختصر كلٌ (نص الراوي) من الناحية الرمزية، وتحوّلاتِ صوتها المستقطِب للحواس (النظر / الصوت) ولانتفاء الحواس المرموزة بين الفعلَين (ضاع ...... النظرِ / اختنق ...... الصوت) والمستمرة حتى الفناء (الموت) المتكرّر (الميت ...... يقتل حتى ...... بعد الموت)، إعادة "الموت" تتطلّب إعادة (الانبعاث) التي يمارسها (الشاعر) على الحيز (الزماني - التاريخ) وعلى الحيز الإنساني المتوازي مع الحضارة (بلاد أخرى).

وتتم هذه الحركة الانبعاثية عن طريق شبكة من التداخلات بين الذات والواقع، بينِ الموت والموت، وبين عمليتَي الرصْد والكشف النابعتَين من زمن آخر، هو مُسبّب لتلك الحركة، وأعني زمن (الانتظار) المركون في الفعل (أشهد) الحازم لمدلولية (الكتاب)، والفاصل بديناميته بين حركتَين: (1) - التصوف. (2) - الولادة والموت.

(1) حركة التصوّف:

ولا تتراءى هذه الحركة منفصلة عن صراعية الحركة الثانية (الولادة / الموت)، إلاّ أنها تسبقها.. كيف؟.

لقد بانت المدلوليّة الكاشفة المكشوفة منذ الخلْق. أي، بدْء التكوين (الله / الأرض = الإنسان = التراب / الجحيم / الرموز / الإشارة) كنهاية أولى متصلة

بنهاية ثانية: (التاج / السقيفة / الزمن = سلوكات التاج).

- مثال على النهاية الأولى: (قال الله: الأرض مِهادٌ للإنسانْ وسأجعل منها عرْشاً ص10/ قال: أروي لكم بعضٍ ماخَبَر المتنبي وما هاله وما صاغه بعذاباته وبألفاظها وبسحْر البيان الذي يتبجّس من نكهة الرمز، أو لمحة الإشارة في نسيج العبارة / بادئاً بالتراب ص 11).

- مثال على النهاية الثانية: (ويكون التاج خليفة، وثنّى الراوي: هو ذا العرش يُهيّا تحت سقيفة. مُغرياً سامعيه وقُراءه للهبوط إلى آخر الجحيم التي تتأصّل في أرضهم وتواريخها. ص 10 -11).

ما بين النهايتَين، تتسع حركة الفعلِ (أشهد) مشكّلة زماناً بدْئياً لا يجهلِ طريقةَ مِعراجه: (في صحراء لغات، ولِدَ الشاعرْ عاش ولكن في ما يشبه تابوتاً. سافر، لكن في ما يشبه مقبرة ص 9/ " نائمٌ - في منامي: مَلَكٌ هابطٌ جاء/ لَمَّ العِصيّ، ولَمِّ السيوفَ وطار بها للسماءْ " - " إنها آيةٌ " " عرَبٌ طالعون من الرملِ، خيلاً عِراباً. سيبيدون كِسرى، ويمتلكون الفضاءْ. ص 21 / وكأني أرى حوله، حيثما سارَ، نخلاً يتقوّس، يصنع من جذعِهِ غارَ وحْي وشِعر. ص 51).

وتتسارد حركة الهبوط والصعود متحابكة مع مرآة (أشهد)، المتوتّرة بأحداث تاريخيّة شابكتْها في بوتقة زمانية كرَجَ فيها (الموت) بإشاريات (الكفن) التي أصَرّ عليها الشاعر في مُجمَل عمله وفي مُفَصّلِهِ أيضاً. حيث تنضغط السنة التأسيسية (11) هجرية لتشتملِ مقصديّةَ كلَّ الأزمنة: (وثنّى الراوي: هو ذا الحاضر مرئيّاً بنارِ الزمن: كفنٌ مُنْدَرجٌ في كفن ص 78).

(2) صراعية الولادة والموت :

امتلأتْ زمنية الراوية بالحرب والقتْلى والحِداد والدماء، وبالمباشَرة السرْدية. وأجمل ماتعارك فيه الفناء والوجود، النور والظلام، كان في المقطعين (ص 66/ ص 70) اللذين نبتتْ فيهما مترامزات التناقض الإيحائي، المؤكّدة على جريان الجرح في الكلمات المتحاذية مع نص المتْن والجاذبة لِما تبقّى من ضفاف الجرح الموصِلة بين ميكانيزم الموت والقيامة:

- ص66 / يتمرأى في أوراق: ماذا تقرأ شمسُ اليوم، وماذا تحمل بين يديها؟ هل كان الضوء غريباً؟ هل كان جراحاً في رئتيها ؟)

- ص 70 / قتلى، انقاضُ حروب. ما أكثر ماياًخذني اليأسُ ولكنِ حين أوجّه وجهي شطر الشعر، وأنظر، أشفى - لا ألمح في ظلمة يأسي إلاّ نوراً).

تتدافع (الشمس) باتجاه الزمن النصي والنفسي، مستبدلة وشيعةَ رمزها بـ (الشعر) حيث يعود بنا (أدونيس) إلى لحظته المتفردة، لكنها المكرورة جداً عبر دروس التاريخ التي يصوغها على غير عادته. أتساءل: أليس بإمكان من يريد أن ينبشِ في التاريخ أن يعود إلى التراث، ويقرأ لحظتَه القديمة والحاضرة، والآتية أيضاً ؟.

(3) نص الهوامش / حواريّة الرموز :

ولا يبتعد كثيراً نص الهوامش عن هذه التمفصلات التي نطقَ بها من خلال أنوات رواة آخرين (تميم بن مقبل / لبيد / الشنفرى / عروة بن الورد، طَرفة / امرؤ القيس / أبو محجن الثقفي / تأبط شرّاً / عمرو بن براقة الهمداني / السموءل / عمر بن أبي ربيعة / الأخطل / وضاح اليمن / كثيّر عزة / الفرزدق / ...).

حواريّة للرموز، انبنتْ على الاستحضار الداخلي والكتابي ممتصّة التجارب الموروثة، لتعكسها بنظرة معاصِرة، نثرت الأعماقَ الجوّانية للذوات باستطالات في النصوصِ، لم تتكثّف إلاّ في نصِ البارقات الذي أتى كـ (مُهْل) انبثاقي لمَقول القَوْل، رفدَه نص الفواصل وشعشعه نصُ التضليل (الفوات / التوقيعات).

في كل هامش حاول أدونيس أنْ يختزل حياةَ ومماتَ رموزه وأهمَّ حدَثٍ في حياة هذا الرمز، وذلك ضمن نسيج ينطق من خلال (أنا) الرمز، لكن، عبر حواس أدونيسية متقمّصة للمرحلة الزمنية التي عاش فيها رمزَه.. وهذا يؤدي إلى اشتراك الرموز بمرموزات صحراوية (الرمل / النخل / البوادي / الفضاء العذري للحب) إضافة إلى الهم الأساسي الذي يختلج في البُعد النفسي لرمز الشخصية

المرصودة والمُستَجوَبة. نختار مثالاً على ذلك (وضاح اليمن):

أخذ الحبُ تاريخَهُ الأولاَ،

يأخذ الموتُ تاريخَه المُقبِلا،

تلبس البئرُ أحزانَهُ

وتذوّبُ في مائها قلبَه

وتقول له: صرتَ مثلي

لن تحنّ، ولن تأملا. / ص 258.

يتوحّد الحب والموت والبئر والماء ضمن مسافة الكلمات لتُشكّل من عناصرها ظِلاً واحداً تعبر إليه سيرةُ (وضاح اليمن) ألا وهو (التاريخ) كحيّز وزع ظلالَه على مُجمَل الصورة - المشهد، التي لم ينسَ أدونيس أن يوثّقها بهامش يخصّ حياةَ الرمز: (دفنَه الوليد بن عبدالملك حياً في بئر، لأنه تغزّل، كما قيل بابنته فاطمة. وفي رواية أن أمّ البنين، امرأة الوليد بن عبدالملك، عشقته وعشقها، وحدث مرة أن سمع الوليد بخبر وجوده عندها، فأخبأته في صندوق أخذه الوليد ودفنه في حديقة داره. سنة 90 هجرية. ص 258).

(4)

نص البارقات / نص الأعماق والأوراق

أتي هذا النص متموضعاً أسفل نص المتن، ومختصراً له، وكأنه بذلك يُكثّبه، ويحيله من مداره الاستفساريّ إلى مداره الاختزالي.. وعلى هذا فإنّ نصّ المتْن كان بمثابة هامش لنصّ البارقات الذي ومَضَ بمتحوّلات السيرة، ونقلها من حيّزها الموروث إلى حيّزها الذاتي الذي عاد فيه أدونيس إلى نفسه ليتجول فيها عارفاً بماهيّة العناصر، وبكيفيّة مزْجها، أو كيميائيتها، أو تصييرها، أو تَرائيها من زاوية ما، تعكس التراثَ، وتتعاكس معه، وتوقظ منه خلايا للكلمات والمعاني مكتسبة الجوهرَ وتفاعيلَه، ومُفجّرة منه صورة لهثتْ إلى اقتناصه متراصاً مع الذات والموضوع والرؤيا: (تحت فيءِ تباريحه، يتعهّد ميراثَهُ - غاضباً، حانياً ويتابع تَرحالَهُ. ص 156).

جنحتِ الشعرية في هذا النص إلى التعاليم والوصايا (أغمضْ عينيكَ، لتعرف كيف تُشاهد وجهَ الواقع في أحلام ماتتْ ص 29) وإلى الحِكَم (الحقيقةُ بيتٌ ليس فيه مقيمٌ ولا جارٌ مِن حولِه ولا زائرٌ ص 28) وكأنّ الشاعر ينحرِف بمدلولات القوْل (قوْل الحق لم يترك لي صديقاً) تلك الحكمة التي طالما أكملتُها (لم يترك لي صديقاً إلاّ الحق).

وكذلك نلمس في الشعرية، إضافة إلى التعاليم والوصايا والحِكَم، الاستنتاجات المرتبطة بفضاءين:

(1) - فضاء التعالُق المباشَر مع مقصدية الكتاب الملتفّة على نفسها التفافها على الموروث الاستعراضي لـ (التاريخ) الذي رمزَ إليه الشاعر بـ (المطر الغامض / الظلام / ريح ورمل الكوفة / النايات المُكسّرة / الغبار / الرعب /

كتاب الصحارى / الدم السائل من جراح البشر = الزمن المنتظَر / أنفاس الفقراء / ...) :

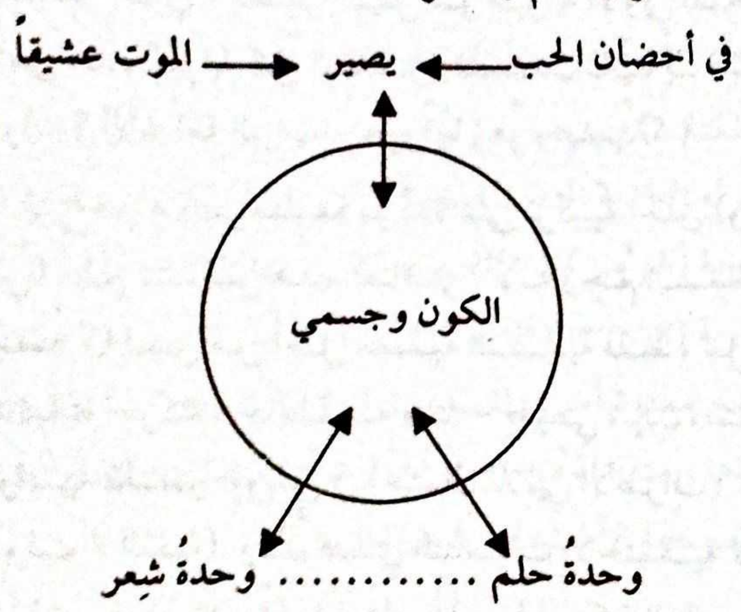
(تلك آهاتُ أسلافنا مطرٌ غامرٌ غامضٌ وخُطانا حقولٌ لها ص 19/ أعطهِ حفنةً من بَخورٍ - (لاتقلْ، أيها الشعر، من أين أو كيف جاءت) ليرى كيف يقرأ تاريخَ هذي البلادِ، وكيف يبخرُ موتَ العصورْ ص 291/ إنه العرش يصقل مرآتَه - صورةً للسماءْ ويُزيّنُ كرسيّهُ بشظايا الرؤوسِ، ورَقْشِ الدماءْ ص 11).

تكراراتٌ للمقصدية اتخذتْ وجوهاً متعددة لعبتْ على الكلام، متوسّلة أكثر من رمز يؤدي إلى فضح التاريخية، وإلى التمرد، وإلى الموت المتوازي مع الحياة، حيث يتجلّى النقيضان عبْر اللغة التي قَنَعَها أدونيس بهالاته الرافضة لكلّ شيء إلاّ للشعر - الطفل - الضوء.

(2) - فضاء القاع الاحتمالي الذي يصبّ فيه الفضاء الأول، ليبتعدَ عن نفسه، وليتداخل مع دوران الأنا الأدونيسية المطاردة لغياهب المعنى بِسُفُن المجهول والغَيب والظنون والانحراف الدلالي المتخثّر في الرموز المنطلقة من البنية النفسية للحواس وتركيبها العُمقي داخل اللغة، ممّا ساعد على نَسْل مجالاتِ مدلولية تُضيء بالغامض وتَفلتُ منه إلى ماوراءه: (جسدي غابةٌ من رموز وخُطايَ كما رسمتْها ظنوني، دَرجٌ صاعدٌ، وتَهاويلُ كشْف ص 10 / إنه الفجرُ لاينحني لِسوى ضَوئه ص 106 / الكونُ وجسمي وَحدةُ حلْم وَحدةُ شعر: ألهذا نحن فراقٌ في أوْج عناق ص 192).

ويظهر (الحلم) العنصرَ المكوِّن لِمُرْتَكَزَيْن تتوسّطهما الجراح: جراح الشعر والحياة والأحداث، هما (الموت/ الحب) كعنصر ميتافيزيقي يرفد مكوّناتِ العنصر المكوِّن، مولّداً منه صوراً استشرافيّة متعادلة مع جهات الحركة المتدفّقة أبداً نحو الحياة، تلك الحياة التي يريدها أدونيس: (في أحضان الحبّ، يصير الموتُ عشيقاً ص 250/ يخرج الضوءُ من نفسه، كي يلاقي أطيافَهُ ص 159 / يؤثر أن يبقى طفلاً يَرضعُ، لكن من ثدي الأشياء ص 30/ اسألوا الضوءَ: لا، لن يقول إلى أين يمضي، ولا كيف جاء ص 152 / دائماً في رحيلٍ عن سواه، وعن نفسهِ، - هكذا رسمتْهُ الفصولُ على وجهها ص 298).

تنساب تحويلية الحلم جارفة معها الأبعادَ الزمنية (الفصول) والمكانية (الأشياء) لتتكدّس مع لحظتها الكتابية في حالة هالاتية تتزحزح مع نفسها (أطيافه) لتخرج عن نفسها، حيث يغدو الحلم توْءماً للضوء، وينبثق معه من اللاواعية الشعرية (الذاتية+ الكلَمية) حيث لااتجاه تتابُعيّ في حالَتي الولادة والرحيل، إضافة إلى انتفاء الموت. لماذا العدمُ يعدمُ عدمَه هنا؟ لأنّ أدونيس يجعل الموت مرجعية كاشفة للوصول إلى الحياة، وهنا تتعانق لحظةُ الأبدية مع لحظة الكتابة خالقة سِحْراً آخر للفناء الذي لايعيهِ غيرُ الشاعر الكينوني المواجِد بين مصْل الأرواح الثلاث: هو والحلم والشعر:



تتشكّل جملةُ العَطْف من (الكون + الشاعر) لتُشكّل بِدَورها فجوةً جذْريّة تتشظّى منها احتمالاتُ التصّير، المنتفضة من قاع هذي الفجوة إلى مجرّداتٍ ترَجُ حدوسَها من داخل الرموز الإشكالية (الحب / الموت / الحلم / الشعر) موسّعة طاقاتها من خلال الرابط الخفيّ الذي يجمع بين هذه المحتملات وإشكالاتها، لتنفتح توتّراتُها على صور الكتاب الكليّة، المتخذة هيئاتٍ مختلفة: انتشارية، تناسُلية، حسيّة، طيْفيّة، ... إلخ... ولا ينضمر هذا الانفتاح إلاّ في جملة العطْف السابقة (الكون وجسمي) لا ليختفي، بل، ليحقق طاقة جاذبيّة أخرى تُهيّيء عناصرَها التي امتصتّها إلى بزوغ آخر، يمتلك تراكيبَ جديدة على صعيد

المخيلة والاهتزازات الدلالية المنبثّة منها، بينما الأعماق منشغلة باستحضار الأعماق، وهذا ماينجزه بشكل تضافريّ نص (**الأوراق - ص 299**) الذي يميل إلى الانجدال مع نصوص الكتاب، مُفضّلاً الانتماء إلى (**نص البارقات**) بوضوح لا يغيب عن المتلقي البصير.

يستهلّ أدونيس أوراقَه بورقة دون رقم، تبدأ وتنتهي بذات السؤال: (لِمَ لاأرى غيرَ الفرات؟ ص 301) وكأن الاستفهامَ أراد أن يستَبْرَ عناصرَ التكوين (الماء / التراب / النار / الهواء) إضافة إلى عنصر اللغة المتعادل مع رمز الماء "الفرات" الذي لايستقر. أليس هو البوّابة الأولى للتحوّل العناصري، حيث تمتصّ هذه البوّابة كلّ العناصر، لتستبدل ذاتَها بـ (اللغة): (لِمَ لاأرى غير الفرات؟ ألأنه لغة التراب - حروفُها زهرٌ وعشبٌ؟).

تتزاحم عناصر الطبيعة مؤكّدة على تركيبيّة الخلق (وجعلْنا من الماء كلّ شيءٍ حيّ)، ثمّ لتتناقض هذه العناصر (ألأنه رَحِمُ الصداقة - يلتقي فيه النقيضُ نقيضَهُ؟) ليس من أجل العملية التضادية فقط، بل، لتوائم صراعَها مع ميتائيات حركته، جاعلة منه ميتا - طبيعي، إذن، تتقابل المتناقضات لتُداخِل حواسَها كعنصر تحويليّ في احتمالِ ثلاثي الأطراف: (الرحم) = (الفرات / الوقت / اللغة). ولأنّ هذي التناميات الاحتمالية لاتعرف الاستقرارَ ولا الثبات، فهي تتمتّع بانفتاح على الحركية الدائمة الجَريان نحو المركز الأوروبورسي، أي إلى المنبع المتلاقح بالذات الشاعرة، المنعزفة داخل الأوراق المدّعية منذ العنوان بأنها (أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقتْ بالمخطوطة). إنّ وجود أدونيس أتى لاحقاً لوجود المتنبي، لذلك نراه يؤوّل سيْرتَه الذاتية كملحق بالسيرة المتنية فيهِ من التأويل سِحْريّة اللحظة المُخادِعة التي تُضخّم أسرارَها لتصون زمنَها الشعريّ السابق، المبثوث من مجموعات أدونيس السابقة لـ (كتابه): (علمتْه الصحارى رسومَ الرمال وأشكالَها، لم يُحسّوا بأسرارها وبأسرارِهِ لم يُحسّوا الفروقات في نبضه - وقالوا: تتكرر ألفاظهُ مثلما تتكرر أيامُهُ، - ضحكتْ وردةٌ تتقلّب في العطر أوراقُها. ص 304 / الورقة الخامسة). يحاول أدونيس إقناعَ القارئ بعدم تكراراته، متقمّصاً أسرارَ الموج

والرمال، وكذلك أسرار إيقاعاتِ الإيحاء المنشطرة إلى أنيين ـ أنوين ـ أدونيسيتين، أولها: ذات الشاعر الراحلة في كلماته رحيلاً أفقياً متجانساً مع كل ورقة شكّلتْ مشهداً تأمّليا، أو سردياً، أو استفهاميا، أو .. ورحيلاً عمودياً صالَبتْه الأوراق كنص كلّيّ تَهامَس بـ (الأنا) الثانية = (أنا الوردة) التي تترك في النهاية تُويجاتِها أوراقاً منضغطة حول بذرة (الكتاب - نص المتْن) والمتفتحة كنصوصٍ أخرى للكتاب هيِ ذاكرتُهُ وسلوكات هذه الذاكرة المرتّبة طبقاً للأنا الأدونيسية التي تفتح هواجسها على أشكال مختلفة من التناصْ مع الأقوال المنسوبة إلى شخصيات تاريخية، قد وضعها أدونيس كـ (تضمين) أو، كمحاورةَ استنبتَها من إشارات القول، أو كرموز تطابقتْ أو اختلفتْ.

على ذلك، فإنّ (الكتاب) ينحرف بـ (جامعِهِ النصي - Larchitexte) من ذاكرته الجمعية إلى ذاكرته الذاتية المنصقلة بنص (الأوراق) المكتمل مع ورقته (الخمسين) اللامعة بشعرية أكبر من تلك النصوص التي ناقشناها، وكأنها بذلك تبني علاقة استحضارية (Eidetiquement) في ما بينها، ثم بينها ونص البارقات، ولكنْ، ضمن مسيرة أخرى للسيرورة التزامنية للذات الشاعرة وهي تنفي أقصاها عن أقصاها، مُتبادلةِ مع الموت أغوارَه، ومع الحب رائحةَ الضوء والقيامة التي لم تفكّك نسيجَها إلاّ لتُشعله بطريقة سريالية:

IX

نتبادَلُ، ياموتُ: أعطيكَ شمسي، وآخذُ ليلكَ،
غيّرتَ ؟ ماذا يُفيدكَ جسمي ؟
ليس إلاّ نسيجاً أغطّي به مُقْلتيَ
حين أرنو إليّ. / ص 306

تتغلغل حركةُ الهروب من الموت إلى الموت تركيبيةَ هذه الصور الإزاحيّة وهي تكرج نحو خلْقها القائم على تفكيك الألفة بين الأشياء الحسّية،

الوجودية، والعدَمية، وتأويلها بتركيب جديد، مبنيّ على تَعامُق هارمونيّ حقّق الانسجامَ بين البنية المُتناشِزة، وجعلها مجالاً التحامياً لامألوفاً تكمن في حركة هروبه طاقةٌ لامرئية هي بمثابة كمون الأبديّة في طاقة الاستبدال المتلولبة عبر مسارَين:

(1) مسار الموت كـ (أنا) مخاطَبة تتّصف بالظلام: آخذ ---------◄ ليلَكَ

(2) مسار الأعماق كـ (أنا) متكلّمة فعّلتْ دراميةَ الاستبدال: أعطيك --◄ شمسي

وفي لحظة التقاء المسارَيْن، تبدأ تناغُماتُ الدورة الكامنة بالظهور والطَفح على حركة الهرب. فينقلب كلُّ الليل إلى كلّ الشمس، وينتشر ضوء الحواس، ليتغلّب المسارُ الثاني على الأول، عن طريق الانقسام الانفجاريّ الدائم التحوّل، والذي باستطاعتنا تلمّسه في السؤال المرتَكز (ماذا يفيدكَ جسمي؟). لابدّ من علاقة بين الجسم والموت، يتباعد فيها أحدهما إلى الآخر ليكون في نهاية حركة الهرب، أو في نهاية نقطة التقاء النور بالظلام، ليكون أحدهما هو الآخر.

الموت = الليل وما يحتمله من مدلولات = الجسم

الأعماق = الشمس = الروح

حالة تتصوّف وتَتسريَل، ولا تتزحزح عن كونها نوعاً من الاستغراق في الذات، حاذفاً لدائرة (الكون وجسمي) التي حلّلناها فيما سبق، كاتباً منها (الحلمَ) الذي يعود إلى (لاواعيته) والذي نجده مكثّفاً هنا في الجملة اللاحقة لِتصيُّراتِ (الموت = الجسم / ليس إلاّ نسيجاً أغطي به مقلتيّ)، والذي لم يغادر حركة العبور (من) و(إلى) مسار الذات: (حين أرنو إليّ).

وهكذا تتعدّى الكلمة على حقلها الدلالي لتُحيلنا من تَبدُّل لآخر تُمارسه شبكةُ الرؤيا النسْغيّة لوردةِ الأنا بأوراقها الخمسين المتطرّفة بالانغلاق على الأعماق:

XXXI

حتى حين تقولُ :

سأكتب ذاكَ الشيءَ الأقصى عنّي

أو هذا الشيءَ الأكثر قرباً منّي،

لن تكتب إلاّ نفسكْ. / ص 317

وترتبط الحركة الداخلية للنصوص بحركة الصور الغائرة في (اللهب) كـ (مقام أول) للتيهِ تنضغط فيه حركة الانبعاث (وأسائلُ نفسي : هل أكتب حقّاً، أم أحترقُ؟ ص 320) ينضغط فيه هذا المقام على نفسه، لينجز مقامَه المائيَّ : (ثائرٌ، هادئٌ، رافضٌ، قابلٌ مِثْلَ موجٍ يُحارب شُطآنَهُ : لامقيمٌ ولا راحلُ. ص 323). ويتخطّى المقامان (اللهبي / المائيّ) ايقاعاتِهما، ليتناسجَا بشكل خفي وصريح في آن معاً، مع الطائر الفينيقيّ الذي يبعثه أدونيس من رماد الاحتمال والحلم والحياة والخرافة، كما يبعثه من السؤال المُضمَر الذي لم ينطقْه الفينيقُ البتّة، ولكنني استشرفتهُ من حركة جناحَيْه العائدة إلى موجِ الصور : مَن بعثني من مرقدي هذا؟ تشخصُ عينا الفينيق لتسقط على جناحيه معلنة انغلاقَ لهبها في فجر الورقة التاسعة والأربعين :

XLIX

ذاكَ فينيقُ ينهضُ،

يَحظى بفجر احتمالاتِه

عارياً

والثيابُ التي لبستْ جسمَهُ

لم تكن غيرَ ليلٍ يُذيبُ الشررْ

في مياهِ الصورْ. / ص 327

ولا يعود (نص الأوراق) إلى وردته ممزقاً، تائهاً، بل، يسترجع هيئاته إلى برعمها الأول - الطفولة التي تعبر استرجاعها الذاتي من خلال تمسرحات الدم والجنون وطرب العصر، وهذا الاسترجاع الدوراني نثره أدونيس في النص الخامس..

(5)

نص الفواصل / استباقيّة الاسترجاع الذاتي

يتخذ الزمن مُنحناه (اللوثاياني)[1]. ففي العالم السفلي لـ (النص) تتعارك الكلمات الأدونيسية مع التاريخ، راغبة في القضاء على تنانين اللاوعي البشري وحَيَاتِهِ المشبعة بشهوة مستمرة للدماء.

وهذا المُنحنى ليس غريباً عن عوالم أدونيس التي تُحمّل بنيتَها المدلولية ذاكرةً استرجاعية تتّصل بالدال والدلالة عن طريق ظلاليّة لاتغيب عن القارئ لتجربة الشاعر.

فمثلما هناك خلفية يشترك معها نص الهوامش المستحضِر للرموز بغية محاورتها في العنوان الأدونيسي (المطابقات)[2] فإننا سنجد في ذات العنوان امتزاجاً بين الطفولة والتاريخ (الأطفال/ الأطفال 2)[3]: (قرأ الأطفالُ كتابَ الحاضر، قالوا: هذا زمنٌ يتفتّح في رحم الأشلاء، كتبوا: هذا زمنٌ شاهدْنا فيهِ

---

(1) اللوثاياني الجانب المظلم للإنسان المرموز إليه بالتنين والشيطان وإلخ.. راجع ص 195 - فصل: سِفر التنّين من كتاب مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة "سورية وبلاد الرافدين" / فراس السواح / ط7/ 1987 / سومر للدراسات والنشر والتوزيع.

(2) أدونيس / الأعمال الشعرية الكاملة "المجلد الثاني" / دار العودة – بيروت / ط5/ 1988 المطابقات / راجع العناوين التالية: (قيس ص 437/ جلجامش ص 438/ النفّري ص 439 / أبو تمام ص 445 / بودلير ص446/ ريلكه ص 447 /أبو نواس ص 448 / الهامش – امرؤ القيس ص 449).

(3) أدونيس / المرجع السابق / المطابقات ص 430 / ص 443.

كيف يُربّي الموتُ الأرض، وكيف يخونُ الماءُ الماءَ ص 430 - المطابقات / هو ذات التاريخ ركامُ والناسُ دمٌ يتخثّر، والأيامُ قبورٌ ص 443 - المطابقات). كذلك لاأستطيع تجاوُزَ ماعنونه أدونيس بـ (الأوائل)[1]، لكونه يشكّل أيضاً تناصاً مع خلفية كتابه هذا وتحديداً في (أول الرواية/ الأوائل ص 481: كان رصاص يهمي والأطفال شظايا أو رايات ... هاهي أجسام المحروقين، المذبوحين، القتلى من أجل الحريّةْ). كما أننا لن نتجاهل ماورد في بداية (**مفرد بصيغة الجمع**): (لم تكن الأرض جسداً كانت جرحاً كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح كيف تمكن الإقامة؟ أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين والسؤال يصير فضاء. اخرجِ إلى الفضاء أيها الطفل.. خرج عليٌ يستصحبُ شمسَ البهلول دفتر أخبارٍ تاريخاً سرّياً للموت)[2].

وهكذا يأتي (الكتاب) ليوسّع ذاكرتَه المنضغطة في الأعمال الشعرية السابقة، وليتصارع مع (اللوياثان = الشيطان = الرغبة الدموية للزمان والمكان = تنّين العصور = ...)، ولكنّ الصراع يتحرّر إلى المَسْرَحَة التي تتناوب على كشْف "الموت" المبتدئ من طفلٍ - مفردٍ بصيغة الجمع، وهذا مايعلنهُ مطلع فاصلة الاستباق الأولى ص79: (أمسك الطفل بيدي أبويه، سار بينهما - فجأةً، القتْل). إنه سفَر من نوع آخر بين الجسد والأرض والجرح، محكوم بـ (لازمة) تتكرر في هذه (الفاصلة) وكأنها تنبش ذاكرةَ النص من نسيان أدونيس (فجأة، القتل) حيث (الموت) فضاءٌ متأرجح بين التركيبة التكوينية الجديدة: (غيمة ترعى العشب/ شمس تتدفأ بها اللغة / الفجر عكّازٌ للضباب/ يتحدث عن الحجر بلغة الهواء، عن الماء بلغة التراب، يقول كل شيء عن الهُو بلسان الأنا، عن الأنا بلسان الهُو) وبين اللحظة الكتابية المسترجَعة (هل يحفر للنسيان بحيرةً ويغرق فيها؟).

---

[1] أدونيس /المرجع السابق / الأوائل ص 451 / أول الرواية ص 481.

[2] أدونيس / المرجع السابق/ مفرد بصيغة الجمع / ص 497.

كما هو مبيّن، فإن الضمائر المتنوعة تنصهر لتؤكد ارتباط أدونيس بالتراث بطريقة، أو بأخرى، وذلك نفياً لِما هو متداول، وبشكل خاطئ منذ البداية. حيث أدونيس منذ (دليلا - هُ) لم يخرج عن الموروث العربي.. وما تواريات الـ (هو) في (الأنا) إلاّ إظهاراتٌ لذاكرة العناصر الكونية ووحدتها المندمجة عبر الوحدات الصغرى والكلّية لمقصديّات (الكتاب) وتضاريسه النصوصيّة، الصوريّة، المتخاصِرة مع ذاكرة الحلم الموحّدة للذاكرة الأولى (الجمعية + ذاكرة التكوين) وذلك بعد عمليّات الحَتّ والتعرية التي مارستْها الميكانيزمات المتصارعة على الواقع، لتُحيله إلى مكاشفات، أضاءها المسرح الدلالي القادم من نص (فواصل الاستباق الثلاثية):

(1) - (هكذا، رأينا كيف تحوّلت قدمُ السيد أ إلى طريق في ثُقْب

كيف كان جسدُ السيد ن ينقلب إلى قرطاس تكتب عليه الجنّ أسماءها

كيف أصبح رأس السيد ي ماءً يضطرب/ ص 79)

تختلط حروف (الأسياد) لتلتبس مثل التاريخ الذي يتلاشى في جزيئاتها المستمرة، والتي يزيح عنها الشاعر الغشاوةَ بدلالات لاتتمسرحُ فقط، بل تُتخم بنيتَها بالتهكّم والسخرية المتراكمة في جملة (والحمد لكلّ التباس ص80). ولا تكتمل هذه التراكمات إلاّ عندما تستجمع طاقتَها عائدة إلى رمزها (المتنبي): (في هذا الزمن الذي يتآكل ويحدودب يرسم المتنبي خطوطَ التوهّم مربوطاً بخيط الذاكرة وليس الوطن بحاجة إلى بيته بل إلى قبرِه / ص81).

لماذا الوطن ولماذا القبر؟ ألأنهما دلالتان اشتركتا بالمضمون، أي بموجبات الظلمات المتوالية على مُجمَل التاريخ المُعاش بماضيه وحاضره ومستقبله؟

لابدّ من احتمالات الظلمة المرفوضة أدونيسيّاً، لذلك نجدها تتوالى عبر مُفصّلِ العمل الإبداعي لتنحبك بمُجمَلِه:

(2) - (هُو ذا بابُ التاريخ

" اخلعْ نعلَيْكَ "

يميناً يساراً استقمْ

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية ليس صعباً أن تتخيّل قبراً يتكلّم وحيداً قبراً، آخر

ينخرط في حوارٍ آخرَ ينتمي إلى جَوْقة

يمكن القوْل أيضاً: القبر وجه. / ص 167 /

تحتشد القبور في حكاية الكتاب، مهمّشة التاريخ في زواياه المنفردة، وكأنه (مقبرة) تتّسع ليس للبشر، وإنما للزمن، كذلك. وهذا مانقرؤه في هوامش فاصلة الاستباق الثانية: (هل التاريخ تجاعيدُ في وجه الفجر؟ هل التاريخ مسرح دُمى وفقاعات؟).

(3) - ولا تبتعد الفاصلة الثالثة عن كتابة تراتيلَ تخصّ الشاعر وتجيب عن قوافل أسئلته عن التاريخ الذي قرأه وكتبه من زاوية القتْل والموت والحروب، وركنه بعدئذ في جملته (إنه طرَب العصر): (تأخذ الفراغَ بيتاً وتستكمل السقوط، ترى التراب يترضرضُ ويتبجّس دماً، ترى جدراناً تلتهم البشر، بشراً يتسولون الغبار، ترى إلى الكلام يتدفق جثثاً من الحناجر ولن تحظى بالحياة إلاّ مصادفةً بين الموت والموت

إذنْ، ألن تقول لكلّ منا ماذا يفعل حين تموت؟ / ص 256).

بين الموتَيْن يبعث (أدونيس) موتاً ثالثاً ليلوّنه بما فاتَهُ من نص الراوية، ومن سيْرة النصوص الأخرى، تاركاً على بياضه تواقيعَ تتبخّر من السواد:

(6)

نص التصليل / فَوات السَّواد - توقيعات البياض

يتلافى أدونيس شعورَه بأنه أنقَصَ من فضاءاته المدوّنة، وذلك باستكمالها بملحق سمّاه (الفوات فيما سبق من الصفحات) يصوغ فيه الشاعر (حوادثَ تاريخية) مختلفة، مثبّتة في الهامشِ الأيسر من (نص الفوات) المنقسم إلى أربع وثلاثين وحدة صُغرى، تناوبتْ تقطيع الحادثة وفقاً للزمن الكتابي المنطوق بلسان (الراوي)، وتَصيّراته المنتقلة من الرموز إلى الأنا إلى الخطّ البياني الاسترجاعي للذاكرِتَين (الفردية والجمْعيّة) وذلك ضمن مساحةِ تَخاطُرٍ دلالي تتعاقب عليها الذاتُ المستحضِرة للرمز ولكلامه إنْ وجِد، لينتسج مع (الفوات) كتضمين نصّيّ، أو إحاليّ، أو تداخُلي، وغير ذلك من أشكال الإفادة من الموروث. لنقرأ النص المرقّم بـ (13):

راوٍ آخرُ يروي:
حفروا لِسحَيمٍ(*) أخدوداً
ملؤوهُ حطباً
ورموهُ فيه.
صبّوا النفط عليهِ - حَرقوهُ حيّاً.
وثنّى هذا الراوي:
قالوا: كان صليلُ النار غِناءً
يبكي فيه شِعرُ الشاعرْ

(*) الشاعر سُحيم عبدُ بني الحسحاس

ضَحِكاً مِن ذاك الزمنِ البائر.

وثنّى هذا الراوي:

كلٌّ يتشهّى قول الشاعر،

"تُوسّدني كَفّاً وتثني بِمعصَمِ

عَليَّ، وتحوي رِجْلَها مِن ورائيا." / ص343

كما نلاحظ، فإنّ أبعاد التخاطُر الدلالي، تستعير السلوكاتِ الخارجية التي أحاطَت بالرمز (إبراهيم الخليل) لتقوم بعمليّة إسقاطيّة، غايتُها استبدال الرمز بآخر (سُحيم) مع الحفاظ على السلوكات الخارجية المحيطة بالرموز، وبالشاعر المتجلّي كروحٍ متماوجة بين الرموز والنص والحريق الذي غنّى وهو يُعدى بالشعر ويمتص حياةَ الشاعر، علّ نيرانَه تكتسب الخلود. ولقد تكثّفت شعرية الصورة، ليس في أول المشهد ولا في خاتمته، بل، في الوسط الذي ثنّى فيه الراوي، متخذاً وسيلة للإفصاح عن طريق سرديةِ المقول الجمْعي (قالوا) منشئاً نشيداً ناريّاً، التحمتْ فيه صوتيّات الحروف (صليل / النار / غناء / شعر الشاعر) وتعاكُس ذات الصوتيات (غناء / يبكي) رافداً دراميّةَ الصورة بشبكة صراعية تتقلّب فيها النار والروح والشعر وأحلام الشاعر التي تمارس ذاك الصليل المتناقض بين الحياة والموت (ضَحِكاً) من الزمن - زمنها والزمن العام.

ولم يقف الاستبدال عند تلك النقطة، بل، تابع سارداً حوارات تمّت بين شخصيات تاريخية (حوار بين الحجّاج وآخرين / حوار بين الحطيئة وبين من حضروا مونه / حديث شريف) وهكذا ظهرت المشاهد بطريقة ديالوغيّة، كما ظهرت بطريقة مونولوجيّة، قدّمها أدونيس على لسان رموزه، مثلاً نص الفوات رقم (21) و(30) و(31) و(32) التي سعت إلى تقديم تداخُلاتها المونولوغيّة باختلاطات بين الذوات تقاطعت تقاطُعاتها مع فقراتها (أ/ ب/ ج/د/...) حيث تتشابك متضامنة على حذْف الزمانية والدماء، لكنْ، بعد تثبيتها عن طريق بنية أفقية، اشتبكتْ مع حركةِ ظهورها لتتقاطع شكلياً حيناً، وباطنياً آخر: نقرأ من (الفوات /30) المشهد المعنون بـ (هـ):

- هـ -

قال العِجلِيّ :

خُلقتُ من ظِلِ اللهِ الشمسُ، ومنهُ

خُلقَ القمرُ،

أفنى الله الباقيَ من ظلهْ. / ص 366

يفوت السواد أجزاءه، ليُراكمها في هذا الجزْر الدلالي المتناسق مع الزمان وضده في نفس الوقت. كيف؟ إنّ الباقي من تلك الكلمات هو ظلالها الزمنية (الشمس / القمر) كوشيعَتَين تُشعّان باستمرارِ وبتكويريّة التكوين، وذلك لانطلاقها من الخالق (الله) الذي أفنى كل الإعتامات. ولا بد أن ذلك يؤدي إلى عدم فناء هذين الرمزين اللذين يستثمرهما أدونيس كتوءم له شكّلِ ضوءَ النبوءة والرؤيا وبياضاتِ نص التوقيعات التي ابتدأها بعزْفٍ منفرد ناقشنا اختزاليتَه في (نص الراوي / انعكاسية النص الزماني)، ولكن، هنا مع التوقيعات، نلمح أنها تسْري بشكل خفيّ إلى مايليها من إضاءات في النصوص، ويؤكد ذلك استفهام التوقيع المنفرد الأخير: (- ماذا تفعل، ياهذا الراوي في هذا التاريخ الميّتِ؟ -أشهد فيه ميلاداً آخرْ لتواريخِ أخرى. ص 377).

ولا يقبل هذا السؤال إلاّ الاستمرارَ في التواقيع الأخرى بهيئات متنوعة، تَلْـثَ متضاداتِ صوت راويها بين الماضي والحاضر والآتي، وبين الغياب والحضور، والحديقة والبادية:

يزعم الراويهْ

أنّ هذا الحضورَ الذي يتغطّى بأسلافنا

ليس إلاّ غياباً،

لايَرى من بهاء الحديقة إلاّ

وردةً ذابلهْ

أترى هذه لغةٌ عادلهْ ؟

غضبُ الأرضِ، حِلمُ النباتاتِ، وسوسةُ الباديه

لم يقُل أيّ شيءٍ، ذلك الراويه

عن تهاويلها وتأويلها،

كيف؟ لاحَقٌّ في الصمتِ للراويهْ .

هي ذي الشمسُ تهمسُ للراويهْ،

وتكرّر مزهوّةً :

حكمةُ الضوء أبقى وأعمقُ من ليل صحرائكَ الداميهْ. / ص 378

رغم حركة الدلالة بين الزعم وبين عدم القول والإفصاح التي تنفيها جملة (لاحَقٌّ في الصمت للراويه)، فإنّ الجملة الارتكاز لهذا المشهد الثلاثيّ، هي في مقصدية جُملَتَيْ الإعتام والإضاءة :

(1) - جملة الإعتام الذي يختصره الشاعر بـ (الوردة الذابلة) التي كشفتْ عنها نصوصه بمتْنها وهوامشها وفواتها وبارقاتها وما تحرّك بين ذلك من زاوية الرؤيا المشتركة التي تمّتْ بين "الراوي" و"شخصياته " كذاتين متساويتَين في كيفية إبراز العناصر البنائية وفي العلم المتوازي بالتفاصيل والسرْديات والأحداث والدواخل وباقي احتمالات الشبكة النابعة من الذات الشاعرة، وهذا هو السبب الذي يجعلها تعود إلى المصبّ - المنبع " الذات الشاعرة " لكنْ، بعد مرورها بفضاءات النصوص. إذن، الراوي = الشخصية (Vision avec) هو المحور المرئي للاحتمالات اللامرئية المتماوجة مع الروح الشاعرة في البنية والمختصِرة لطاقتها في الإضاءة.

(2) - جملة الإضاءة التي لم تنفلت عبْر كلّ النصوص من النصوص، والتي تتراءى بمقصديتها في الصورة الفانية للظلام الثلاثيّ (الليل) كرمزٍ أول أنتجَ رمزه الازدواجيّ (الصحراء ...... الدامية): (هي ذي الشمسُ تهمس للراوية : حكمةُ الضوء أبقى وأعمقُ من ليل صحرائكَ الداميهْ).

ثمّ نجد توازياً مكنونا بين حكمة الضوء وبين النبوءة المتفضة من طالع نص "الكتاب" الأخير (أصوات بتوقيعات متعدّدة) حيث تعود المخيّلة الأدونيسية إلى مستقرّها الشعري المتواحد مع الخلْق (النفسي / الطبيعي / الميتائي) وإلى رمزها الأهمّ (الطفل) الممتلئ بالفضاء والماء والحواس القلِقة للصور الباحثة عن (زمن آخر ولهب آخر). ولا تُلامس الحركة الصورية أقدارَها، فحسب، بل، تصل إلى الاشتباك مع أقمار الكلمات الزاحفة بعد (جملة الإعتام) في (جملة الإضاءة) راغبةً بتحوّلاتها تلك، أنْ تُنجز مالم تقلْه نيرانُ البياض ولا الأزمنة.

تمارس الكلمات في هذا النص طغيانَ النفي المُثبَت من خلال ثنائية الداخل والخارج، الظاهر والباطن: (- مَن يقولُ: النبوءاتُ لاتنتهي؟) / (مَن تنبّأ للأرض، نيرُ السماواتِ؟) وكأنّ أدونيس يتحايل على انتهاء النبوءة بابتداء ضوئه (نهرٌ لامصبَّ لهُ، لاضفافٌ والفضاءُ سريرٌ له - إنه السيد الطفلُ يلهو) / (لانبيٌ ولا ساحرٌ - نارُ شِعرٍ في المكانِ ومِن لامكانْ تتأجّج في تيهِ هذا الزمانْ / ص 380) بذلك يُنهي أدونيس كتابَه ليجعله ابتداءً لايعرف الانتهاء، ويجهل كذلك الإعتام والزمكانية، إلاّ أنه، راءٍ للتيْه ولدوّاماته الكلاميّة التي تتنصّل من الطبيعة ومن مكوّنات الطبيعة (مَن يوسوسُ، مَن يتلبّسُ أحشاءكَ؟ - الفصول.) /(نهرٌ لامصب له، لاضفافٌ / ليس هذا طريقاً ولا موعداً ليس ماءً ولا صخرةً).

ولنا، ولكي نكتشف التنامي الدرامي، أن نربط بين الرموز الأُسّيَة للتجربة الأدونيسية: (الطفل / القلق / الشعر) التي تنصهر لِتُنتج معادلها المخيلتي المتداخل مع أنسجة النار وخلاياها الغاباتيّة (قلقٌ لفّهُ) / (يتقصّى - لهُ وجهُ فجرٍ وعينا سماءٍ هلْ يكون لأشواقهِ زمنٌ آخرٌ، لهبٌ آخرٌ؟) / (قمرٌ في خُطاه قمرٌ بين بين) / (كلماتٌ - شهوةٌ تتقلّب في جمرِها. كلماتٌ - غابةٌ خبأتْهُ بين أغصانها).

ظاهرتياً، تنحكم البنية إلى الوحدات غير المنتمية للطبيعة، إلاّ أنّ الأمر عكس ذلك باطنيًا، فالحاضر الغائبُ من الرموز يُخرج الطبيعةَ عن الطبيعة إلى الطبيعة ولكنْ، ضمن سياق ميتائي يختار تراكيبَه المائية المتناسبة مع فجواته الضوئية، والمُنجِبة لصلصال آخر يتلاءم مع ترابه ونغَماتِ نيرانِه ولهبِ الكلمات، وإنْ لم يكن هدفُ الحدس الأبيض ذلك، فلماذا، إذن، لوّنَه الشاعر

بأشكال القلق: (نهر "لامصب له، لاضفاف" = الماء بحالته المتنافرة، حتى أقصى قاع قادر على حبسِ الفضاء في جسد "الطفل") / (له وجه فجر وعينا سماء = ماوراء الضوء = نار الشعر)/ (القمر= الكلمات = تقلّبات القلق في الجمر = لهب آخر). تلتقي من جديد، وبهيئة مختلفة، عناصر التكوين (الماء/ التراب/ النار/ الهواء) لتدور حول نفسها بطريقة متقطّعة، تطفو على جسد الصور، وبطريقة متّصلة حتى آخرِ لونٍ في حدسِ الفضاء الأبيض، لتمارس تحولّها الأخير الذي لابدّ له من مخضورٍ سماويّ ليتعادل مع أرجوان اللحظة الكاتبة، العائمة في ذاتها، لتمارس أفقاً آخر للحضور، لكن داخل الغياب: (كلماتٌ - غابةٌ خبأته في أغصانها).

أرى بأنّ أدونيس أضاف دمَه على الدماء، ودون قصدٍ منه قتلَ نفسَه في الكلمات التي تَوامضتْ شِعريّتها في مواضع، وخفتَتْ في مواضع أكثر ..

تفعيلة الموت:

كيف قتل أدونيس أدونيس؟

كلما انزاح أدونيس عن الكثافة الشعرية الشفيفة، أصيب بطعنة من لغته! ومصدر هذه الطعنات ارتكاب المزيد من التفاصيل والحشو والتوثيق لدرجة أن الكتاب الأول من "أمس المكان الآن" هو كتاب تأريخي سوداوي تشاؤمي، منزاح إلى المثالب والسلبيات وذلك قبل أن يكون كتاباً إبداعياً.. رغم أنني توقفت، وحسب تفعيلات حدسي وتفاعيل رؤاي، توقفاً إبداعياً عند الجماليات وهالاتها الاحتمالية، إلا أنني، ومن جهة إضائية أخرى، رأيت أن أدونيس ليس موضوعياً حتى في قصّه للتاريخ وتحولاته في (الأمس) و(المكان) و(الآن).. لماذا؟ لأنه لم يركز إلا على متداولات القتل والدماء والإجرام كما رآها ودوّنها هو، أي ليس بالضرورة كما حدثت في الواقع..

وأؤكد لو أن تاريخنا العربي بأمسه ومكانه وآنه مثلما ذكر أدونيس لكنا لم نجد أدونيس بيننا! وهذه إشارة كافية إلى الفضاء الواقعي الذي نحياه مع حضارتنا بماضيها وحاضرها ومستقبلها رغم نواقصها العديدة، وذكوريتها الالتباسية، وإنسانيتها غير المكتملة..

ويظل الإنسان على هذه الأرض يسعى نحو الكمال.. لكننا بطيئون في ذلك، وهذا عائد لأسباب متشاكلة كثيرة لسنا بصدد بحثها، هنا، بكل تأكيد.

ولي أن أتساءل، مضمرة الإجابة معكم، ونحسب يقيناً أنها باتت واضحة:

لستُ أدري لماذا حاول أدونيس أن يتحدّى ذاته في الكتابة التواصُليَّة؟ هل لِيُبرهن على أنه لم ينقطع عن التراث الذي يُحاوره ويستنطقه طبقاً لرؤياه ومواقفه، أم ليقدّم كتابة زاوجَتْ بين الأجناس الأدبيّة (الشعر / المسرح / الرواية / التوثيق والتسجيل لحوادث وحوارات وأحداث تاريخية / ...) أم رفْض الحاضر من خلال انتقاد الماضي المستمر، أم لينزف، دوماً، داخل نبض اللغة، متحرّكاً في أوردتها مثلما هي تماماً تتحرّك في أوردته، فيتّحدان بصياغات ترتجف في الضوء، لتنزاح عن أحوالها، سيّما وأنّ (الكتاب " أمس المكان الآن ")[1] يُخبّئ، ومنذ عنوانه، احتمال اختلاطات كلّ التساؤلات السابقة، وشموليّة الانتقال بالحقل الدلالي من نوع أدبيّ إلى آخر، وليس فقط، من موضع أمسيّ إلى مكانيّ.

---

[1] أدونيس / الكتاب " أمس المكان الآن " / دار الساقي / ط1 / 1995 / عدد الصفحات (380).

الفصل السادس

مرايا الأثـر

أسرار اللا مكتوب.. تفعيلات اللا مرئي

- ماذا بين الشعر والحياة ؟
- مملكة الارتحال - الفضاء الأبديّ
- أشراك البياض
- إيقاعات المدلوليّة - أسْطَرة اللغة

مرايا الأثر
أسرار اللا مكتوب.. تفعيلات اللا مرئي

(يصبح الجمال جميلاً ، بالجمال/ سقراط)

(1) ماذا بين الشعر والحياة ؟

إذا أردنا أن نحكم على الحياة بالموت الأبديّ ..، فليس علينا إلاّ أن نحذف عن الشعر : الرمز والأحلام والخيال والأسطورة والرؤى والخرافة والغموض والكشف والاختلاف والاحتمال وإلى آخر ما هنالك من جماليات فنية.

أسرار اللا مكتوب/ تفعيلات اللا مرئي :

ليس جديداً أن نقول : إن الشعر العربي انزاح عن بنيته التقليدية (التقريرية / التعليمية / الخطابية / المناسباتية/ الموضوعاتية/...) إلى بنية معقّدة تنبني على التحوّل الناتج عن تفاعل الغموض والرمز والأسطورة والرؤيا والسريلة والتجريد والتصوّف ، كما تنبني على المثاقفة بين هذه العناصر والحياة من جهة ، ثم ، بينها وبين المخيلة التي تفلسف تلك العلائق منجزة الانسجامَ بين الذي لاينسجم ، بين الواقع والمجهول ، بين الغياب والحضور ، بين اللغة واللا لغة ..

وما هذه التشكيلية العلائقية – في النهاية – غير الشعرية في قصيدة ما ..

لكن ، أية شعرية؟

بلا ريب ، أقصد الشعرية الكونية.

ولن نتعرّف على هذه الشعرية ، أو نتماهى معها – فيها ، إلاّ إذا حذفنا الجسد القصيديّ .. حيث تتعرّى أمامنا أسرار اللامكتوب ، وتفعيلات اللامرئي ، أي

روح القصيدة التي هي (مرايا الأثر).. حيث تتراءى لغةُ اللا لغة .. وبذلك نكون قد دخلنا مملكةَ الجماليّات مدركين مالا يُرى بما لايرى ..

ولنصل إلى هذا المقام الجمالي ، علينا أن نكون مسلّحين بثقافة شعرية ونقديّة نعي من خلالها أن كلّ نصّ إبداعي يحمل منهجه وأدواته النقدية في بنيانه.. وينتظر قارئاً رؤيوياً مستوعباً كافة المدارس والمذاهب النقدية (القديمة والحديثة) كي يحاور النص الإبداعي ، ليس بمسطرة نقدية معينة ومحددة ، بل ، بطريقة متفاعلة مع مايطرحه النص من رؤى وحساسيات جديدة يناقشها القارئ وفقاً لمقدرته ، فيضيف قراءة جديدة للنص منبثقة منه (من النص) ومن إمكاناته كقارئ مدرك أن النقد فعل مثقف ومثاقف ، علمي ، فني ، ورؤيوي قادر على أن يكشف عن فراغات النص وأحواله اللامعلومة.

وعلى ذلك ، فإن النقد ، أيضاً ، بدأ يتعامل بحساسية جديدة مع نفسه ومع النصوص.. حيث جنحت القراءات الحديثة نحو (**النقد الفراغي الرؤيوي**) .. هذا ماأصطلحه على النقد الذي يكون نصّاً إبداعياً على نص إبداعي..

(2) – مملكة الارتحال – الفضاء الأبديّ

هل وصلت الشعرية العربية إلى الجماليّة العظمى ، المطلقة .. ؟

ماتجيبنا عنه النصوص المقروءة في هذا الكتاب ، نختصره بجمالية حاولت أن تعرج إلى المقام الأعلى للجمال.. فتناغمت لتكوّن وحدة جمالية متنوّعة وازت عناصرها وناسبت مكوّناتها وواءمت المتضادات الذاتية واللغوية والكونية.. إلاّ أنها لم تصل إلى تلك الجمالية الخالصة ، النقية ، الصافية ، الجوهرية ، وهذا ماستظلّ تبحث عنه الشعرية الإنسانية بعامّة.. وطبعاً هذا ليس عيباً في النصوص الإبداعية ، وإنما هو حالة طبيعية لأنها تبقى (من – في) الحياة. والحياة تجريب لاوصول ، وهذه جمالية ، لأن الوصول يعني انتهاءً للشعرية الدائمة الرغبة بالتسامي نحو هلامها الأعظم – جماليات المجهول..

أعتقد بأنّ القصائد التي ترغب بالاستيطان والسكن في الثبات حتى ولو كان موطنها المجهول ، تفقد شيئا من جمالها.. لماذا..؟..

صحيح أن القصيدة وطن للمجهول والمجهول وطن لها، إلاّ أنهما لا يحبّان الاستقرار.. الاستقرار يعادل الثبات، فالاستهلاك، فالموت. والحركة تعادل الاستمرار في المغادرة .. والمغادرة بحث وحرية وتجريب وتجريد يخلع عن المجهول كوامنه ويسبقه إلى مجهوله ..أي يسبق المجهول إلى مافوقه .. وهنا تكمن الجمالية العظمى التي تفاضل بين أجزائها، تكثّفها، وتتدفق معها فيوضاتٍ تراءت الذات المطلقة، أو تكاشفتْ معها - وهذا عائد إلى كيفية الالتقاء بالذات الإلهية حيث مقام المشاهدة يختلف عن مقام الكشف لكَونْ الأول حواسي، والثاني حدسي - ثم، وبعد هذه الحركية للمُضمَر، تنفجر الجمالية مع مكوناتها ضمن مجرّة دلالية متناغمة لاتنتهي..

أمّا كيفية وصولنا إلى هذه البنية، فهي كيفية محكومة باللاوصول أيضاً. لماذا؟ لأن هذه البنية هي روح النص المتحولة والتي لاتترك عليها دليلاً سوى آثار متمرئية بالبنية اللامدوّنة التي هي بدورها عاكس ينعكس من البنية المدوّنة.

ضمن هذه الشبكة الارتحالية، يؤدي الفن - الشعر خاصة - دوره الفني، مكثّفاً الحس الجمالي في الروح، ومكثّفاً الروح في الكلمة .. مستنبطاً طرائقه في العروج بالجوهريّ من الذات الشاعرة إلى الجوهريّ من الذات المطلقة .. وكل ذلك عبر لغة لن تكون شعريةً إلا حين تُعرِّف اللغةَ على ما تجهله اللغة، وذلك عندما تُمازج هذه اللغة مخيلتَها بمخيلة شاعرها، هادمة المألوف والاعتيادي، والجة المجهول بالمجهول المؤلّف من ميكانيزمات الاستبصار..

أليس الخيال الاستشرافي المثقف هو الفضاء الخالد للشعر الكوني العظيم؟ وكيفية انبثاقه هي المؤشر على ارتقائه، وهي المؤشر الذي يشي في أيّ مقام جماليّ هو ..؟ .

إنّ (هذا الطابعِ فوق الطبيعي، كما حدده أفلاطون، هو الذي يكوّن سُحرَ الفنّ، وسُموّهُ غير القابل للتفسير. والفنان الكبير مَن كان له الحس الإلهي، كما تعبّر عن ذلك فقرة لاذعة من المختارات: "إمّا أنّ الله، يافيدياس، نزل من السماء ليكشف لك عن هيئته، وإمّا أنك صعدتَ إلى السماء لكي تتأمّله".

وهكذا، فجمالُ الآثار الفنية - برأي أفلاطون - هو انعكاس للجمال المطلق. ربما هذا، ماكان يحلو لأفلوطين (القرن الثالث للميلاد) أن يسمّيه: الفيض. فالأثر الفني يكون جميلاً "بمقدار مايشترك مع الفكرة التي تفيض من الخالق". فالفن إذن، هو ارتفاع إلى الله.)[1].

وليجوهر الشعر السحْر، فإنه يجرّد رؤاه ويشوّش بأحلامها المجهول، مانحاً هذه الشبكة المخيلتية روحاً تسري في بنى النص، وتعرج إلى ما وراءها.. وكلما ركّزتْ هذه الشبكة المركّبة على وظيفة اللغة الشعرية، كانت كثافتها اليخضورية أعمق، وأكثر تقاطعاً وإدهاشاً، وأشدّ تأويلية، بحيث تصبح فجوةً للاحتمالات اللامتناهية.. لماذا؟ لأنها غير قابلة للتحديد ..، لكونها خالقة.. وبذلك تقترب من الماهويّ الكوني .. وتسِمهُ بألوانها الرائية، التجريدية، المتصوفة بالسريلة، والمتسريلة بالتصوّف.. سكونها متحرك، ومتحركها لا يثبت في أي مستقَرّ ولا مستقَر.. صورتها مصابة بالبحث عن هيولاها، وهيولاها مصابة بالبحث عن صورتها.. تهدم ماتراه..، وتبني من خرائبه تشكيليةَ مالا يُرى ..

من هذه المنطلقات التي حاورنا على أساسها قصائد (شعراء هذا الكتاب) ألا يبدو لنا كيف تعاملت القصيدة المعاصرة مع عناصرها المختلفة: المفردة، الجملة، الصورة، الإيقاع، الزمكانية، الذاكرة، الرؤيا، الحلم، الواقع، الرمز، اللغة، الخيال، الأسطورة، الإيحاء، الغموض، الكثافة، الأثر، الانزياح، الحدث، التركيب، المشهد، الدرامية، التشكيل التأويلي، الموسيقي، الرؤيوي، والمعْنَيي؟ ألا يبدو لنا كيف استطاعت القصيدة المعاصرة أن تجعل من عناصرها المختلفة آثاراً في وحدتَيْها الكبريين (الرمز) و(الأسطورة) اللتين من خلالهما أدّتْ دورها الفنّي..؟

هذا ماسنعود إليه في فقرة لاحقة عنونّاها بـ "إيقاعات المدلوليّة".

---

[1] النقد الجمالي / تأليف أندريه ريشار / ترجمة هنري زغيب/ منشورات عويدات / ط2/ 1989 ص(46 -47).

(3) أشراك البياض

أيّ سِرّ للرمز والأسطورة يُغوي الشعرَ ؟

وكيف ينصب كلٌّ منهما (سر الرمز والأسطورة / الشعر) أشراكَهُ للآخر، تاركين القارئ في منطقة البياض المفخّخ وتفعيلات الحدس...؟؟؟ .

لاينفصم الرمزي عن الأسطوري عن الشعري في قصيدة ما.. ذلك لأن كلاًّ منها هو مُسند ومسند إليه في ذات الوقت، إضافة إلى أن كلاً منها يتحاجب بالآخر .. وناتج هذه الحركة هو بنية مدلوليّة بيضاء يمنحها الخيال أشكالاً وتكوينات متعددة لاتعرف الانتهاء ولا يمكن التعبير عنها بحد محدود ..لماذا ؟ أليست هي الروح المتحركة في القصيدة .. تلك الروح الحرّة التي تقفز وتطير وتسبح وترقص وتبكي في بنيات النص ولا تخلّف (فيها) و(بينها) غير آثار تشي بها البنية المدلولية .. ؟ ثم، أليست هذه الآثار الوشّاءة هي أفخاخ البياض؟..

تُرى، أليسٍ هذا هو السرّ الذي اكتشفته القصيدة المعاصرة ـ بوعيها أو بلا وعيها ـ فتعاملتْ معه كرمز، وكأسطورة؟

إن المؤثرات التي دفعت الشعرية نحو الأسطورة والرمز ليست مؤثرات خارجية، فقط، تتعلق بالظروف الموضوعية العربية على شتّى مستوياتها .. بل هي مؤثرات ذاتية أيضاً .. هدفت إلى الكشف عن السر الذي أخرج الرمزي والأسطوريّ عن الزمكانية والتعيين، واستمرّ في الذاكرة الجمعية والفردية واللغوية ..

ومن هذه المؤثرات (الخارجية.والذاتية) يمكننا استنتاج معادلة تتناسب أطرافها بشكل طردي:

إن شعرية قصيدة ما، تتوقف على قدرتها (وقدرتها نابعة بالضرورة من طاقة شاعرها) في سبر (أشراك البياض) والتوغّل فيها، والإغارة عليها، كون هذه الأشراك هي السرّ الأسّيّ لفنيّة الشعر..

إذا اعتبرنا ذلك، معياراً جمالياً للشعرية، فلا بدّ أن نعيد إليه اختلاف الكيفية التي يستخدم فيها كلّ شاعر الرمزَ ذاته والأسطورةَ ذاتها، راغباً في

أسْطَرةِ شعره .. أي، بكتابة أسطورته الخاصة التي لاتنطلق من العدم، لأنها تنبني على المثاقفة والمفاعلَة بين مناخ وروح ورموز وأحداث الأسطورة وبين قصيدته المنبثقة من محارق روحه كحدث معاصر، متفاعل مع أزمنة الشعر الموروثة والحديثة من جهة، ومتفاعل مع زمن الشاعر الإبداعي من جهة ثانية. وفي هذه النقطة الامتصاصية العاكسة يتبين لنا كيف تتغاير وتتمايز استخدامات الشعراء للرمز والأسطورة ..

ولندرك فضاء المغايَرة، نتساءل عن مدى ابتكار الرمز والأسطورة؟ وعن طبيعة العلاقة بينهما وبين الشعر: هل هي علاقة ارتكازية، أي أنها فقط ترتكز على مرجعية جمعية موروثة؟ أم أنها علاقةُ سَعيٍ إلى أسطرة القصيدة ؟ وإن كانت علاقة ارتكاز وسعي معاً.. فما الذي أضافه وطوّره الشاعر العربي منذ تمرداته الأولى وصولاً إلى "أبو تمام" ولا انتهاء بالسياب ونازك الملائكة والبياتي وشعراء مجلة (شعر) .. ؟

وإلى أي افتراع فني تنحاز التجارب التي ناقشناها في هذا الكتاب كنماذج؟ هل تنحاز إلى الشعر الملحمي، أم إلى الشعر الأسطوري، أم إلى الشعر الدرامي، أم إلى الشعر الخرافي، أم إلى الشعرالسردي، أم إلى الشعر السيري، أم إلى الشعر الصوفي.. أم ..؟أم أنها شابكت كل ذلك في نسيجها الفني .. ؟

سنستنتج أبعاد هذه الاستفهامات من الفقرة الأخيرة لهذا الكتاب.

(4) إيقاعات المدلوليّة – أسْطرة اللغة

سننفي عن الشعر معرفته لذاتهِ المطلقة .. لأننا لو أثبتْنا تلك المعرفة، لأطَرْنا الشعرَ في فضاءاته التي عرفها حتى الآن، ولَحكمنا عليه بالجمود والصلْب والموت .. لماذا ؟. لأننا نكون قد فرغناه من هاجس التطور والقلق والمغامرة في ارتياد المناطق المعتمة من المخيلة واللاوعي الذاتي واللغوي والكينوني .. ولأن الشعر لا يتخلّى عن هواجسه، فإنه يتركنا متفائلين باللاوصول، بينما هو، وليصل إلى مملكته النيرفانية، نراه، في الآونة الأخيرة، كيف التفتَ إلى دوره الفني الذي يتمّ من خلال اللغة.. اللغة كرمز وأسطورة، وكوحدة جدلية تصهر

الموت والحياة، ومن المصهور تخلق ذاتها المتجددة ..

فما هو هذا المصهور .. ؟

بلا تردّد، نقول: إنه الخيال الذي يمتلك الفاعلية الأسطورية جاذباً أرواحنا إلى قاع الوجود .. واللا وجود

أليس الخيال وشيعة اللغة ؟

لأنه كذلك، فهو يحضور القصيدة المتفشّي في كل وحداتها الصغرى والكبرى.. وذلك بوصفه طاقة كامنة، فاعلة، تزدحم في ماهوية الأشياء وتُلاطم بكثافتها أرواحنا .. ومن تماوجات هذه الحركة وتحوّلاتها وانتشارها، يُشرق الاستبارُ في العناصر المتحايثة - الوحدات - للقصيدة ..، ويتوزع مع علائقها بإيقاع تتناظم أضواؤه وعتماته وما بينها من ظلال وتلاوين وإيحاءات تمنح الشعريةَ قيمة صوتية وحركيّة ودلاليّة مضافة.. ويتوزع الاستبارُ في هذه الشبكة العلائقية بتمظهرات لاتعرف الحياد ولا الثبات، بل، بهيئات رافضة كل لغة، ماعدا لغة الرؤيا الكلّيّة..

ضمن تدرّجات هذه الشبكة الإشراقية، والتي لم تصل إلى الرؤيا الكليّة - الكونية، انبثقت خفاءات وحضورات القصيدة الحديثة التي حاولت - كما رأينا عبر مناقشتنا للنصوص - أن تُناغم العناصر الثابتة (جسد النص الزاخم بموضوعات: الموت / الحياة / الحب / الوطن / .. كإشكاليات كبرى لم تنفصل عن إشكاليات الذات المنعكسة من اليومي المعاش) مع العناصر اللا ثابتة (لامكتوب النص المترجرج بكل ميكانيزماته مع البنية العمقى).. وثيمة هذه المناغَمة ناتجة عن الكيفية التي تنبض بها إيقاعات المدلولية من خلال نزوعها إلى إبداع علائق لم تكن تألفها اللغة.. وهذا النزوع هو معيار التغايُر والتمايُز بين الشعراء.

فكيف فاعلَ شعراؤنا رؤاهم وتركوها في بنية الإيقاع السديمي فضاءً حركيّاً يمنح العناصر علائقها الحضارية والروحية، حيث تظل مدلولية القصيدة هي البرزخ المتجه نحو الأعلى ونحو الأعمق .. نحو الجوهريّ من طبقات الروح، واللغة والكون .. ؟؟.

لقد ابنى الشعر في القصائد التي حاورناها على وحدتين أسيّتين (الرمز / الأسطورة) شكّلتا محوراً مركزيّاً، لو سبرناه ببصيرة نافذة، لاكتشفنا أنه رمز الرمز، أي أنه كان (عنقاءَ الشعر وفينيقَ النص وعشتاروتَ القصيدة). وبذلك تنطبق على هذا المحور الوشيعي - البرزخ، مقولة (ابن عربي): (العنقاء - الفينيق، رمز للهيولى التي يتشكّل منها الكون).

وأهمية رمز الرمز تنبع من كونه يجعل المحورَ المركزيّ (الرمز والأسطورة) نصّاً مغيّباً دائمَ التشكّل، ولا يظهر إلاّ عن طريق حواس اللغة ودلالاتها المخبوءة كحدوس تتراءى مالا يُرى..، وتتقاطع مع العناصر المشتركة بين الشعراء، والتي أهمها :

الذاكرة الجمعية الموروثة بكل أبعادها (الأسطورية / الصوفية / التاريخية / الوطنية / القومية/ الاجتماعية / الدينية / الشعرية / الملحمية / السردية / ...

عناصر التكوين الأربعة بما يحمله الرقم (4) من إحالات إلى وجوده الأسّيَ في كل المخلوقات، وبما ينشطر إليه هذا الرقم: (الماء / الهواء / النار / التراب) كعناصر انسانية وصفها امبيدُقليسEmpedocles أو هيراقليطس وترامزتْها البشرية بأشكال مختلفة: (دائرة التكوين / أفعى الأوروبورس/ الزهرة الذهبية / الماندالا – Mandala / ...).

وهذه العناصر هي التي أثمرتْ تكويريةَ الحياة والموت وحركة الانبعاث ودائرية الزمن.

ولم تقتصر العناصر المشتركة على هذه الركائز فقط، لأننا لو تأمّلنا نصوص شعراء هذا الكتاب، لاكتشفنا أن رمزَين غير معلنَين: (سيزيف: حيث يبقى الشاعر حاملاً الصخرة فلا ينجو من المعاناة التي يسببها الواقع العربي خاصة، والواقع الإنساني عامة) و(بروميثيوس: حيث سيبقى الشاعر سارقاً للنار ومحترقاً بها وكاشفاً ليس عن الغامض فحسب، بل عن سر النار ذاتها وعن لغتها ولا لغتها). حيث شكّل هذان الرمزان غير المعلنين (سيزيف / بروميثيوس) محوراً لامرئيّاً دارتْ حوله العناصر المشتركة (الذاكرة الجمعية / عناصر التكوين) دوراناً

حلزونياً أشبه مايكون بـ (الشيفرة الوراثية - DNA). ولا يلبث هذا المحور اللامرئي أن يتقاطع مع المحور الأُسّي (رمز الرمز) لينتج عن حركتيّ الدوران والتقاطع الرحمَ الأزلي - هيولى ابن عربي، حيث تغدو (العنقاء) في النهاية، هي الشعر والشاعر.

أما لو تساءلنا عن عناصر الاختلاف بين الشعراء فإننا سنجدها تكمن في الطاقة الذاتية لكل شاعر من حيث طريقة انبثاقها من المخيلة المثقفة، القلقة، المجروحة، والمتماوجة في أعماق الروح الشاعرة كَكُمون لِلاَّشعور يتحرض ويتحرك ويّمحي وينكتب ...

تُرى، إضافة إلى المحورَين المركزيّين - (محور الرمز والأسطورة / محور سيزيف وبروميثيوس) - اللذين كوّنا (رمز الرمز)، تُرى، ماهو الملفت في الشعرية العربية المعاصرة ..؟؟؟.

الملفت أن الشعراء لم يتركوا البياض القصيدي أفخاخاً غير ملغومة، بل، حاولوا أن يجرّدوا هذا البياض من لونه وزمنه أيضاً. كيف؟ .. ذلك حينما توغلوا في استنطاق شظاياه، وفي تلوين هذا المنطوق برموز مستحدثة، كان أهمها: اللون والزمن الإبداعي.

لقد حلّل الشعراء الأسطورة بموشور الرمز من خلال اللون الذي أنجز تشكيليته من لون العلائق والمجردات والمحسوسات. وهذه إضافة إيقاعية لوّنتِ المخيلةَ بتدرجات المعنى والروح، بصداماتهما، بزفافهما، وبفجوتهما التي امتصّتها الكلمة الشعرية، والتي تلوّنت تبعاً للمعنى ولمعنى المعنى.. فمثلاً، باستطاعتنا قراءة الانبعاث من اللون البنفسجي كرمز يتمتع بقيمة لونية ذات صوتيات مركبة: الأزرق والأحمر. حيث الأزرق رنين الغائر في المافوق الطبيعي، والمشير إلى العلو والتسامي والكثافة، والتداخل مع خفايا الزرقتين (السماء / الماء) والابتعاد مع الحركة المابينِيَة للزرقتين نحو مكوناتهما: الغيم والمطر والبرق والرعد والضباب والهيولى والمادة الكونية المظلمة والهدير وتحركات الكثافة السماوية الوشيشية مع موجات الأعماق الذاتية - البحرية،

المتفاعلة مع إشعاعات فضية قادمة من القمر، وموقّعة بالجزْر والمدّ، والمتفاعلة مع إشعاعات ذهبية تتجدد مع كل شروق وتتضمّخ بالغسق والشفق .. الابتعاد مع كل هذه المكونات إلى ماوراء الإعتام ابتداءً من (الغسق/الليل) وإلى ماوراء الإضاءة ابتداء من (الشفق/النهار) .. حيث تذوب الفصول الطبيعية (الذاتية والموضوعية).. وهنا يظهر الغور في الرمزي - في لون **اللازمن - الأبد**. وفي هذا الفضاء الابتعادي - (الفضاء هنا يعني مكان اللامكان) - المستمر في الارتحال إلى الماورائيات، نتبين أن (الرمز اللوني - لون الرمز) يجنح نحو (الخلود) المنعكس في رمز آخر (**عشتار**) الذي سيوحي بمعناه الأول: الخصب المتفاعل مع **اللون الأحمر** كعنصر ثان مكوّن **للبنفسجي**، ويمثل معه حركة الحياة والصيرورة والدفء الوجداني. وكذلك سيوحي هذا الرمز الخصبي (عشتار - الأحمر) بمعنى معناه: الاخضرار / الانعتاق /آذار = الربيع / الانبثاق من الإعتامي (العالم السفلي - اللاوجود) إلى العالم الإضائي المنكمش بين الاستمرار والانبعاث والاختلاط مجدداً مع **الأزرق**. إضافة إلى معنى معناه المنبجس من النسق القصيدي وما يضيفه إلى هذا النسق من ألوان يضفيها على حركة العلائق الباطنة.

وتتخذ المخيلة اللونية إيقاعاتِها من رموزها المتناغمة بين مفردات عناصر التكوين:

(1) **مفردات الماء:** المطر / الطوفان / الندى / النهر / البحر / الوجدان / الرغبة / النسغ / الشجر / ..

يكمن في هذه المفردات المائية أثر إشاريّ تدلّنا صوتياته المتنوعة على التفاعل الإخصابي التكويني.

(2) **مفردات النار:** الرماد / الجمر / اللهب / الحطب / النور / البراكين / القلق /.. كإشارة إلى التغيير والكشف.

(3) **مفردات التراب:** الصلصال / الطين / الحمأ / الأنثى / الأرض / الفصول /.. بما في ذلك من رغبة في التجذّر.

(4) مفردات الهواء: النسيم/ الزوابع / العواصف/ الحفيف/ الريح / الروح / الهاجس/ ... وفي هذه المفردات تنضمر الرغبة المتصلة - المنفصلة، والتي تتمحور في هواجس التحول، غير ناسين ما لـ (الهواء) من دور مارسه في الأساطير.. ألم يفصل (الأرض) عن (السماء)، ليصل فيما بعد ليس بينهما، بل.. بين مكوناتهما، حتى تلك الأشد غموضاً والتي ستجد لها طرقاً للوضوح في الذات الإنسانية ؟.

وتنبض هذه المفردات كرموز بين لونين أساسيين :

(1) النص المدوّن: الذي يمثل جسد القصيدة ويتلون بالفضاء الأسود. والأسود يمتص (360) درجة لونية، ويدل على كثافة العدم والوجود والإعتام، وأيضاً يدل على الموت... لذلك نرى أنّ القصيدة ذات الاختزال الشعري العميق ترفض أن تتأطر في حدود السّواد - الفضاء المكتوب، أو كما أحب أن أسميها: (تفعيلة الوضوح).

(2) النص اللامدوّن: الملوّن بالأبيض والممثّل للنص الغائب، الذي تتحرك فيه فضاءات المخيلة الرجراجة حركةً تتخذ مسارات تشكيلية مختلفة (إنتشارية / تراكمية/ توالديّة/ زوبعية / عمودية / ..) ولأنها حركة لا تنتهي، فإنها حركة نورانية تستمر في غياهب النص الأبيض وطبقاته، مثلما تستمر في بعث الحياة .. لذلك نجد أن الحركية هي محور القصيدة المتصاعدة نحو الأعلى، والأعمق، أي نحو الشعر الصافي، العظيم، المتجه نحو روحه الماهوية، فيختطفها من المجاهيل، ويحررها إلى قصيدته المتعامقة في هذا البياض - النص الفراغي الذي تُفاعل فيه هُلامها ومرايا أثرها، تفاعيلَ رؤاها، وأسرار حدسها، موسيقى مغيّبها ومقامات احتمالها، جاعلة منه - من النص الفراغي - بعد هذه المفاعلة - فجوة لأرواحها ولاحتمالاتها القابلة للتأويل. بين هذين اللونين - النصين، تتلوّن بنية معنى المعنى، وينطق المجهول، ويتصارع الغيب مع الماورائيات..

وتنعكس هذه التلاوين عبر أرواح النص الشعري (مرايا الأثر) المتولدة من زمن إبداعي ما .. فما هو هذا الزمن، ماذا نقصد به، وما هو منشؤه ..؟؟ وكيف يؤثر

في مؤثراته، وكيف نستشفّ نبضَ هذه المفاعَلة، كـ (مكان) لـ (اللامكان)؟ وكـ (زمان) لـ (اللازمان)؟؟.

يقوم الشاعر - سواء قصد ذلك أم لم يقصدهُ - بتحويل الزمن من واقعة تاريخية، أو من حدث أسطوري، أو من مُعامل ذاتموضوعي أفرزته لحظةٌ إنسانية ما، إلى مناخ متماسّ مع روح القصيدة كزمن وامض، صعقَ الذاتَ الشاعرة، ثم تحرر مع حرائقها إلى (اللغة)..

وهذا الزمن الناتج عن زمنية التحويل والتماسّ، هو الدلالة الإشباعية التي تكثفت وانتشرت بين قصائد الشعراء المسبورة، وهو، أيضاً، الذي أضاف ملامح جديدة إلى حركة الاستبدال الثنائية:

(1) استبدال المجرد بالمحسوس.

(2) استبدال المحسوس بالمجرد.

وربما لمسنا حركة استبدالية، سقط فضاؤها وراء هذين الاستبدالَين - لاسيما نتاج أدونيس - بحيث نلاحظ استبدالات المجرد بالمجرد (الرؤيا بالرؤيا) / الرؤيا بالحلم - الحلم بالحلم / الحلم بالظلال / الظلال بالرؤيا/الخ..)..

وعبر استغراقنا في القصائد التي حاورناها، تبيّنا أن الزمن بقدر ماكان فضاء استرجاعياً، كذلك، كان فضاء استحداثياً، خلقتْ فيه عناصر القصيدة زمنَها الإبداعي الذي تحوّل مع بنية النص إلى مكان لصيرورة الحدث الشعري الذي تناوله كلّ شاعر من الشعراء سواء كان هذا الحدث ظاهرياً، إشارياً، مجازياً، أم ناتجاً عن النص الذي بإمكاننا اعتباره (حدثاً) أيضاً..

ضمن هذه الحركية الشاملة: (التحويلية / التماسيّة / الاستبدالية " على أنواعها " / الاسترجاعية / الاستحداثية) تتوامض - توتّرياً - حركة أخرى، هي في النهاية نبضات الزمانية المشعّة بمقامات طاقة الشاعر المؤثرة في دينامية النص. ولنعرف كيفية هذا النبض: هل هو متسارع، متباطئ، ارتدادي، دائري، أفقي، عمودي، متصالب، حلزوني، موشوري، ...، فليس لنا إلاّ أن نعود إلى مؤثراته:

(1) المفردة كونها الميكانيزم الجزئي المؤلّف من جزئيات "الحروف". وهي مبدئياً مؤثر بسيط في الزمن الإبداعي، لكنها مؤثر بالغ الأهمية... وتأتي أهميتها من مدى فاعليتها في النص: هل هي مفردة أساسية أم زائدة؟ هل اتوجدت في النص من أجل الحشو، كضرورة الوزن والقافية، أم أنها برزت كرديف للمطر والنار الجوانية للشاعر؟ هل كانت ذات فونيمات متناغمة أم متناشزة مع الإيقاع الكلّي للقصيدة ..؟

(2) الجملة وما تنشئه من حيز عميق في الزمن الإبداعي، أي، هل ظهرت توترية، أم موسيقية، أم حركية، أم ظهرت كجملة توقيعات؟ أم كانت جملة مدورة، أم متقطّعة، أم جملة نثر عادي، أم جملة برقية، أم تقريرية، أم إنشائية، أم مشهدية؟ أم صورية؟ أم وصفية؟ أم انزياحية؟ أم ذات تفاعيل رؤيوية؟ أم؟؟؟

(3) الصورة وكيف أنجزت تعاملها مع الشعرية؟ بمعنى، هل كانت الصورة حسية؟ أم امتدادية، أم تجريدية، أم مركبة، أم عنقودية، أم عادية، أم مباشرة، أم وصفية، أم وظيفية، أم سردية، أم وامضة، أم تراسلية، أم رؤيوية .. أم .. ؟

ثم مامدى تضافر هذه التراكيب (المفردة / الجملة / الصورة) في سياقات الزمن الإبداعي وتصيراتها؟ وهل انتسجت على أساس الأثر المائي؟ أم الناري؟ أم الترابي؟ أم الهوائي؟ أم اللوني؟ أم أنها تشابكت مع كل هذه العناصر لتتشاكل مع الانعكاسات المحتملة؟ أم.. كيف؟

وليكون نبض الزمن الإبداعي في توتره الأقصى لابد أن ينتسج مع كل هذه الآثار .. انتساجاً دائم التقطّع والخلق وكلما أصبح الانتساج في درجة أقل (من ناحية الأثر ومن ناحية التقطّع)، خفتْ حدّته، ودرجة تسارعه، ومال إلى التباطؤ والأفقية والمباشرة والعادية..

(4) اللغة: بأية هيئة انبثقت اللغة؟ هل انبثقت كمُسند؟ أم كمُسنَد إليه؟ أم أنها كانت حاملاً ومحمولاً في ذات (الآن) الإبداعي؟ ويلي ذلك تساؤلنا عن

إمكانية اللغة في الانعطاف عن هيئتها، هل حاولت أن تخرج عن حقول انبثاقها؟ هل جربت أن تُبدع في لغتها هيئة أخرى؟ لغةً أخرى؟ وأن تتعدّى كونها الحامل والمحمول إلى ماوراء ذلك..؟؟.

كلما كانت تجريبيةُ اللغة أبعد، اختزلت نفسها في نبض زمني جديد، يسعى إلى تطوير فضاءاته، ولا يقف عندها، لأنه تائق إلى تطوير الشعرية، ومن داخل الشعرية ذاتها.

(5) الخيال: الخيال والمخيلة محور أسّي يفعّل المنتوج الإبداعي، ويستغرقه من كل مجالاته.. وهنا، أقول: **كلما ضاقت اللغة على الخيال، اتسعتْ أزمنة الاحتمال**، وتراكمتْ بتركيبية ناتجة عن الحلم والرؤيا .. وكلما ضاقت اللغة بالخيال، استطالت، وتسطّحت، وتساردت، وسجّلت، وقرّرتْ ..

(6) الذاكرة: أيضاً للذاكرة دورها المؤثر في الزمن الإبداعي، وتأثيرها مضمر في كيفية ظهورها الذي ينعكس (من) و(على) بنى القصيدة. فإذا انبجست الذاكرة كمخزون متناص، فإننا سنلاحظ ارتداداً في الزمن الإبداعي تخفّ حركته وقد تتلاشى لتتجمّع في العنصر المتناص معه..، وإذا كانت الذاكرة كمخزون متفاعل أنجزت بُعداً إضافياً للزمن الإبداعي. وإذا انتقلت إلى طور المخزون الفاعل كانت أكثر إيجابية في ابتكار علائق تنزاح بالزمن الإبداعي إلى شعرية شفيفة، وغامضة تتسارع وتدور وتتعامد.. أمّا إذا كانت ذاكرة إشارية، فهي ترتفع بالزمن المبدع إلى نبضه الأوسع، الملوّن والمكثف بالتحلزن والموشورية.

(7) الرؤيا: لنا أن نصل إلى تأثيرها في دم الزمن وخفقانه من خلال تساؤلنا عن الذي أضافه الشاعر من الزمن المجهول - المستقبلي - لزمنه الإبداعي؟ وهل استطاع الشاعر أن يستشرف الغامض ويقبض عليه ويحوّله؟ هل تراءى ماوراء التضاديات وصهر رؤاه مع المؤثرات الستّ السابقة (المفردة، الجملة، الصورة، اللغة، الخيال، الذاكرة) وهل تخطّى الجزئي من الإنساني والكوني إلى الكلّي؟ وكيف حوّل الشاعر ذاكرة قصيدته إلى مخيلة نصيّة، ثم هل استطاع أن

يحوّل هذه المخيلة الشعرية إلى (لحظة مطلقة بمفهوم ما غير مطلق) تنفي الزمن، وتنجز حضورها الزمني في تشكيلية كاشفة تتحير في معارجها وتحير القارئ أيضاً ؟

وحينما ينجز الشاعر انصهاره المتفاعل والفاعل في هذه المؤثرات، ألا يكون قد منح الزمن الإبداعي بُعداً تأثيرياً في هذه المؤثرات..؟ ألا يكون قد خلع على القصيدة ملامح أسطورته ..؟؟؟.

مازال الشعر يغامر باتجاه (أناه) المتعالية، والجا الممكن واللاممكن في زمن انضغطت فيه الحياة حتى التشظّي.

وسيبقى الشعر مملكة الحياة الراحلة في نسغ شجرة التأويل واللامرئي .. حيث ترتقي الإنسانية إلى جوهرها وجوهر الكينونة.. حيث الشاعر دائم البحث عن (أناه) المتحولة، الضائعة، الغائبة، الحاضرة.. ولأنه كذلك، فإنّ (أناه) الثابتة كـ (قصيدة) هي أيضاً متحولة ..

ألا يدفعنا ماسبق إلى نتائج، أهمّها :

(1) هلاميّة (الأنا) المركّبة :

إنّ كثافة التراثي لـ (الأنا) الغائبة، هي التي تجعل من الشعر والشاعر معاً، حالةَ تجدّد مستمرة (مجهولة / كاشفة / مغامرة / باحثة). ولحظة التقاء (كلّ الأنا الشاعرة) يحدث تلاطُم الطاقة الكليّة (الغيبية الشاردة في الكون / الغيبية الشاردة في الذات). وهنا، تومض القصيدة، فيشتعل المحسوس متحولاً إلى مجرّد هلامي، ثم .. إلى محسوس له هيئة أخرى، يرتكز بعضها في القصيدة، ويبقى كلّها هائماً بين (أنا) الشاعر الباحثة عن مجسّد مختلف لمجرداتها (تفعيلة الجسد)، وعن مجرد مختلف لمجسداتها (تفعيلة المجرد)، وبين (أنا) النص كبياضات ساحرة ومسحورة، و(أنا) القارئ كمتكاشف يحفر في الأنوين: (أنا الشاعر / أنا النص) منطلقاً في هذه العملية (الأركيولوجيّة ـ الحفـريّة) من (أناه) كقارئ يبدع مابين المكاشفة والحفر كتابةً جديدة للقصيدة المحرِّضة على تلك العملية التكاشفية كمنتج إبداعي.

(2) النزعة الأسطوريّة لِلّغة:

نستنتج أن الهلام الأنوي وليتركّب في أطوار التجسيد والتجريد، فإنه ينطق داخل اللغة. معتبراً اللغة كائناً خرافياً عن طريقه تتأسطر القصيدة.

وتشفّ نزعة القصيدة إلى الأسطرة عبْر تشظيها إلى عوالم ثلاثة، هي، بدورها، معيار المغايَرة بين الشعراء، إضافة إلى مايشمله هذا المعيار من عناصر أخرى. وهذا المعيار يرتكز بالضرورة على الطاقة الذاتية الإبداعية للشاعر، وهذه العوالم هي:

(1) **العالم السفلي** الذي يعادله النص اللامدوّن - النص الفراغي - الفضاء الأبيض. حيث اللغة اللامكتوبة تتحرك في عالم كُمُونيّ تمثله الشبكة المدلولية بكل ظلالها وتلاوين غيابها وآثار روحها، ولا تعرف الموت - وهذا فارق بين العالم السفلي للنص والعالم السفلي للأسطورة لكونه في الأخير عالم موتى - بل ثيمته أنه في قيامة مستمرة، لكنها لامرئية، وتصير مرئية عندما يقتحم (القارئ) بوّاباتها متوازياً بذلك مع (عشتار) كرمز باعث لرمزه الصنوي (تموز).

(2) **العالم الأرضي** الذي يمثله النص المكتوب - الفضاء الأسود حيث تتصادم في مكوناته حركة الصعود من العالم السفلي مع حركة الهبوط من العالم العلوي.

(3) **العالم العلوي** وهو تلك الطاقة الصاعدة نحو هلام (الأنا) الكونية عبوراً بهلام (الأنا) الذاتية. وأقرب رمز لهذه الحركة العابرة هو (بروميثيوس).. لماذا؟ لأن هذه الحركة المتصاعدة تختلس نيران المجهول لتكتشف نواته، وتستحضرها في القصيدة. وبذلك تكون قد جسدت حركة هبوطية، تسري من الفضاء المكتوب - العالم الأرضي - إلى الفضاء اللامكتوب - العالم السفلي - منجزة أوروبورسيتها (تكويرية حياتها وزمنها وخلودها) تبعاً لشكل تصادمها (حلزوني / إنتشاري / موشوري / تصالبي) أي أن شكل التصادم لا يخضع دائماً لتكويرية الحركة الصاعدة، الهابطة. ولنكتشف هذا العالم القصيدي، فنحن بحاجة إلى معادلة، طرفها الأول: الشاعر كطاقة مخيلتية تتحرر (من)

و(إلى) النص الشعري، وطرفها الثاني: القارئ كطاقة مخيلتية موازية لطاقة الطرف الأول. ولن يحدث هذا التوازي إلاّ عبر بوتقة شديدة الحساسية، وأعني عبر المجال الذي تتثاقف فيه المخيلتان (المقروءة) و(القارئة). لماذا؟ لأنه، وفي هذا الفضاء فقط، يتكشّف الحلم عن الرؤيا، والرؤيا عن المجهول، والمجهول عن نص الحيرة والروح ومرايا أثرها.. فتتّضح خفايا النص الشعري.

أخيراً، أمَا من علاقة بين هاتين النتيجتين: هلامية الأنا المركبة والنزعة الأسطورية لِلّغة ؟.

مانخلص إليه من هذا التشاكل، هو سؤال يشكل بحد ذاته نتيجة كبرى، وإشكاليّة كبرى في ذات الوقت:

كيف نتحسس مؤشرات الشعرية في القصيدة ؟.

لنا أن نمحو عالَمِهِ الأرضي - نصها المخطوط، لينزاح الحاجز بين عالَميها السفلي والعلوي، وينكتبا تبعاً لِما يتبقّى في ذائقتنا وحساسيتنا وشفافيتنا.. كيف ينكتبان؟ ضمن مشوشات الغرائبي والحلمي والرمزي وإلخ .. فما يتبقّى من شعرية قصيدة ما، ليس صورها المجسدة، بل صورها الغائبة .. أي، صور الأثر والتي هي المؤشر الجمالي والفني لشعرية قصيدة ما، كما أنها في ذات الوقت، مانحاول استبصاره في قراءة ما ..

سعينا في هذا الكتاب أن تكون محاورتنا للنصوص الشعرية في هذا التشكيل الناتج عن تفكيك ماوراء المكتوب، وتركيبه فيما وراء المحو ..

تُرى،

ما المؤشرات الشعرية التي تحسّسها فعلنا القرائي ..؟

باختصار، سنجد أن الشعر تحرك كاحتمالات إيقاعية بين ثيمتين :

- الثيمة الموضوعية
- الثيمة الفنية

(1) الثيمة الموضوعية :

من النماذج المقروءة نتبين أن (الشعرية) دارت حول نقاط مشتركة تمحورت بدورها حول (الذات الشاعرة) :

1 – علاقة (الأنا) مع (الأنا) :

الذكريات / الحلم / الخافية / الواعية / النوم / اليقظة / الوجود المتحقق / الوجود الوهمي / التمزقات والانسجامات بين (الأنا) و(ظل الأنا) المنكتبة كـ (حالات شعرية) .

2 – علاقة (الأنا) مع (أنا الأخرى) :

لاسيما حضورات الأنا الأخرى بمكوناتها (الأنثوية) وذلك بكل احتمالاتها : التباعد / التقارب / الصراع / الانسجام / الاستبدال / انوجادات (الأنثى) – بتركيبية ما – في الأنا الشاعرة / ..

3 – علاقة (الأنا) المسقطة على (الأنا الأخرى) مع (الزمكانية) :

تداخلات الإسقاط الأنوي مع : الماضي / الحاضر / الآتي / الحلمي / المدينة / القرية / العالم / التاريخ / ... وتنجز هذه التداخلات زمكانية موازية تمكث أو تتحرك في العالم النفسي والقصيدي على صعيد المفردة والصورة والشبكة الكبرى النصية والطقسية والانعكاسية الأنوية التي تطال القارئ أيضاً .

4 – علاقة (الأنا) مع (الانتماء – الهوية) :

حضورات نسق (الأنا) كـ (وطن) في الوطن المشتمل على القومي والتاريخي والذاكرة الرجعية الزمانية والجغرافية.

5 – علاقة (الأنا) مع (القصيدة) حيث (الأنا) هي (القصيدة) و(القصيدة) هي (الأنا) وذلك ضمن علائقية (الأثر الصائب) و(الأثر الصامت) و(الأثر المتحول) المتحرك بين الثبات كحركة وبين التحول كحركة .

6 – علاقة (الأنا) مع الـ (نحن)، ومع (الأنا). وذلك ضمن السياقات المجتمعية الحياتية بكافة أبعادها وتداخلاتها (الراهنة) و(الماضية): النفسية /

الاقتصادية/ البيئية/ السياسية / الثقافية / ..

وتدخل في العلاقة المجالات السياقية العلائقية الخمسة السابقة مشكلة (الجمعي المفرد) و(المفرد الجمعي) .

7 – علاقة (الأنا) مع (الموروث) بكل مستوياته : الدينية/ الأسطورية/ الصوفية/الأدبية/المكانية / الزمانية / الإنسانية/ ..إلخ .

8 – علاقة (الأنا) مع (الكون) كعلاقة متمركزة (في) و(حول) الطبيعيات : (الإنسانية) و(الطبيعية الأخرى)، ولاسيما : المنظومة المحورية المزدوجة :

- عناصر "امبيذُقليس" الرباعية : الماء / النار/ التراب/ الهواء .

- صراعات المتضادات الكلاسيكية وغير الكلاسيكية :

(أ) الكلاسيكية : (الموت / الحياة) / (المذكر / المؤنث) / (الليل / النهار) / (الواقع /الحلم) / (الوجود / العدم) / (الفناء / البقاء) / (الخصب / العقم) / (الذاكرة / النسيان) ...إلخ .

(ب) اللا كلاسيكية : (الحلم / الخافية) / (الرؤيا/ الصورة) / (الدالة / الدلالة) / (الرمز / الرمز) / (المجرد المحسوس / المحسوس المجرد) / (اللا مرئي واللا مرئي) ..إلخ.

(2) الثيمة الفنيّة :

انْبنت الحركة الفنية في (كيفية انبثاقها) على توظيف (الإشارة) كـ (تدريجات علائقية) بين العناصر الشعرية من : (صورة /رمز / إيقاع حاضر وإيقاع غائب/ موروث ديني ، أسطوري ، صوفي ، أدبي / حلم / مخيلة / رؤى / حواس حدسية/ حدوس حسية / حدوس الحدوس / ...إلخ). وهذه البنائية المتدرجة ، الزاهية ، الغامقة ، المتجلية ، المتوارية ، جعلت من (شعرية الشعر) حركات رجراجة متفاضئة بين جماليتي التكامل النصي Textual integration :

- **الجمالية الأولى :**

بين البنيتين : (السطحية) و(العمقى) = (الأعماق العمقى)

- **الجمالية الثانية :**

بين (خافية الانزياح): (الرؤيا / الحلم / الحدس / المخيلة) = **(الأعماق العليا).**

وهذه الحركات الرجراجة، بدورها، تدرجت بين (حواس الكلمات) وبين (حواس وحدوس المعاني) أما (الثيمة الحركية) لهذه (الحركة) المتداخلة في (الحركة) فنلمحها كيف تنوعت فنياً بين الشعريتين: (البينية = الرمادية) و(المتحركة = البيضاء)، وذلك، بطريقة متناسبة مع ترددات الانزياح المتحول.

(1) الانزياح البسيط :

في هذا النوع الانزياحي تمارس تحولات (الظل الدلالي) حضورها (المدلولي) في (معنى المعنى)، أو بتعبير (التأويلية المضادة): التحول إلى فضاءات المدلول الثاني وتسيطر على هذا الانزياح الإشارات البسيطة = (المخيلة الصورة) المتمظهرة بالتشبيه والجملة الخبرية والحدث الشعري المجازي.

(2) الانزياح المركب :

إن التصيّر المستمر لـ **(الظل الدلالي)** المتحرك نحو المدلول ينتج علائق هذا النوع الانزياحي عبر (البنية الحذفية الأولى) لـ **(متوالية الحذف)** بإمكاننا أن نصطلح عليها "**تفعيلات المحو**" ـ وتتوازى بتطابق ما.. **(المخيلة الصورة)** مع **(المخيلة الإشارة)**، وهذا ما تشابكه تمظهرات (علاقات الحضور) و(علاقات الغياب) المتداخلة، بتوازن ما، تداخلاً تتقاطع فيه الإشارة الأفقية العمودية سواء ضمن الشبكة الكلية للبنيات النصية أم ضمن الوحدة الصغرى = (الصورة) .. ضمن صورة عمودية وأخرى أفقية.

(3) الانزياح المتحول :

تسيطر (المخيلة الإشارة) على علائق هذا الشعر المنتسجة بكيفية تتحرك فيها (الآثار البيضاء) مع (الآثار السوداء) تحركاً تطفو فيه علائق (الغياب) كـ (محور وشيعي) ينتج (الانزياح التبئيري) = (الانزياح المضاد) = (الانزياح

المتحول) الذي يشارف درجة (الانزياح الحرجة الكوهنية)[1]، أو: (يتعداها)، بحيث ينزح الانزياح في (متوالية الحذف).كـ (صيرورة) تتعدد مع تعدد مدلولات أركيولوجيا الأعماق المزدوجة: (الأعماق العمقى / الأعماق العليا)، ولنا أن نقول "تفاعيل الانزياح".

وبإمكان القارئ إدخال المقايسة الانزياحية على القصائد المقروءة - أو على قصائد أخرى بالطبع لمعرفة درجة انتمائها الإزاحي والانزياحي الذي تضمنته استباراتنا في هذا الكتاب.

أيضاً، ما المؤشرات الشعرية التي تحسسها وحدَسَ بها سلوكنا القرائي ؟

بلا شك امتزجت تدرجات الانزياح البسيط مع المركب مع المتحول امتزاجاً منفصلاً في بعض ظهوراته وامتزاجاً متصلاً في بعضها الآخر عكسته تجربة الشعراء الأربعة بأساليب اختلفت من طاقة شاعر إلى طاقة شاعر آخر، كما أننا نلاحظ هذا التفاوت في تجربة الشاعر الواحد:

(1) أمل دنقل:

إن شعرية (دنقل) تبرز في الجذر الطوفاني كفضاء موروث عالج من خلاله الشاعر: (ذاته / المدينة) مضيفاً إليهما سيرة (الزمن الحاضر) المتشبث بـ (رموز استرجاعية): (نوح / زرقاء اليمامة / أبو فراس الحمداني / صلاح الدين الأيوبي / سيزيف / هانيبال / ..) حيث ظهرت تراكيب اللغة: (مفردة / جملة / صورة) ضمن إيقاع سردي، تشكيلي، مزدوج الحركة (تراكمية / إنتشارية) تلاطمت فيها صوتيات (الأنا) وصوتيات (الرمز) المنحاز إلى التكوين عبر اللون الضدي (الأبيض / الأسود)، وتقاطعت مفاعيل هذه الصوتيات في شبكة من الصمت تعكس حركة برزخية بين الانزياح البسيط والانزياح المركب.

---

[1] الكوهنية: نسبة إلى جان كوهن.

(2) عبد الوهاب البياتي :

اتخذت شعرية (البياتي) حركة ظهور معتمدة على القيامة التي لن تنجز إلا عبر (الزمن العشتاري) الذي سيخلص (الأنا الشاعرة) من الانتظار في (العالم السفلي)، ليعبرا معاً إلى (الأسطورة) غير المنفصلة عن التثاقف الصوفي وعن السرد الملحمي أو المباشر، وغير المنفصلة، من زاوية رؤيوية ثانية، عن الانزياح البسيط والمركب الملامس لأوائل درجات الانزياح المتحول.

(3) محمود درويش :

يطلع الحلم الدرويشي من ثنايا القهر مستعيداً موجات المد والجزر، ومنزّحاً صوره إلى رموز استغرقت إسقاطات (العنقاء) وسيرتها البارزة عن طريق تلوين الدلالات بالرؤيا، وتلوين الزمن بإيقاعات الإسقاطات والتصير حيث آثار المفردات التكوينية تنجز قيامتها الخضراء مثاقفة خافية الأثر بانزياح يمزج بساطته بتركيبية متحولاته الحاضرة والمحذوفة.

(4) أدونيس :

يضيف أدونيس الأثر المائي المترامز بإيقاعات اللون وابتهالات النار والتراب والهواء، مزاوجاً بين مفردات الأثر الرباعي ـ عناصر التكوين ـ جاعلاً منها رمزاً لونياً آخر استمد احتمالاته الزئبقية من رؤى ميتافيزيقية انبنت على استرجاعات جمعية: (المتنبي / أبو نواس / علي بن أبي طالب ـ الذي يتطابق فيه الاسم الأول مع الاسم الأول لأدونيس " علي أحمد سعيد اسبر" / ابن عربي / ..) وهدف هذه الاسترجاعات كان إطلاقها كـ (ذاكرة إنتشارية) تنتشر (فيها) و(منها) حركة الوصول متفاعلة مع البدء الأدونيسي المتعدد كـ (نص) في (رمز)، وكـ (رمز) في (نص) تسارعت فيه زمنية الإبداع المتسربلة، المتصوفة، فاردة سيرتها الكبرى (جوهر التكون) تحت ظلال الحواس الابتنائية الزاخمة في (الطفل ـ العنقاء) والمضيفة إلى اللغة (لغة) تسرح مع الماورئيات، وترشح من مخيلة الآثار النصية بنياتها المختلفة المرئية واللا مرئية المتثاقفة مع الانزياح المائل بشدة إلى متحولاته البيضاء.

ليس أخيراً،

لقد حاولت فصول هذا الكتاب الكشف عن الجمالي الشعري مرتكزة على القيمة الفنية للرمز والأسطورة، حيث تشكل هذه القيمة ـ إضافة إلى باقي العناصر الجمالية ـ بؤرة رؤيوية تفجرت مع شعراء النصف الثاني من القرن العشرين، وستستمر إلى ما لا نهاية لأن الشعر لا يعرف الانتهاء.

علنا استطعنا، وعبر قراءتنا الماحية الكاتبة الممحوة، إضاءة (الشيفرة الإبداعية) المتحركة بين (الشعرية) و(شعرية الشعر).

أو لعل الشعر هدانا إلى موسيقاه اللا مرئية وتفعيلاتها الأشد إشراقاً وكشفاً وموتاً ولهباً وماء وتحولات واحتمالات ومجهولات ورؤى وإلخ...

ومهما يكن، فإن هذه (الشيفرة) ستظل تطل من الحجب لتسأل الكشف عن أهم سؤالين لصولفيج البياض الشعري :

- ما الذي يجعل نصاً من النصوص شعراً ؟
- كيف للشعر أن يكون شعراً ؟ ..

ربما .. ستجيب، يوماً (الحدسية) التي نحدس بها وتحدس بنا، بهذا السؤال:

كيف ينجز الشعر دوره في الشعر ؟

ما دور الفن في الفن ...؟.

المـراجع

هوامش الفصل الأول :

(1) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي / تأليف الولي محمد / ط1/ 1990/ المركز الثقافي العربي/ ص 189/.

(2)الصورة الشعرية / المصدر السابق / ص 201 / 202.

(3)مجلة التراث العربي/ العدد 85/ أيلول 2003/ الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث/ د. محمد بو عمامة.

(4) سحر الرمز " مختارات في الرمزية والأسطورة " مقاربة وترجمة د. عبدالهادي عبدالرحمن / ط1 ، 1994 ، دار الحوار/ ص 48 /.

(5) سحر الرمز / المصدر السابق/ ص 59 ، 60 /.

(6) سحر الرمز / م. س / ص 170 - 171 /.

(7) علم النص / جوليا كريستيفا /ترجمة فريد الزاهي / ط2 / 1997 دار توبقال / ص 23 - 24 /.

(8) الكتابة والاختلاف / جاك دريدا / ترجمة كاظم جهاد / دار توبقال / ط1 / 1988 / ص 166 - 167/.

هوامش الفصل الثاني :

(1)كتاب في جريدة رقم 7/ أمل دنقل "مختارات " / طبع في مؤسسة تشرين / دمشق / سورية / أيار / 1998.

هوامش الفصل الثالث:

(1) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / منشورات دار الآداب /1970 / ط1/ ص (44).

(2) مجلة الآداب / عدد "تموز - آب" / سنة 1993 / ص (19).

(3) عبدالوهاب البياتي/ ينابيع الشمس "السيرة الشعرية" / دار الفرقد - دمشق/ ط1/ 1999/ ص (146 -147)

(4) عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / دار العودة - بيروت / ص (63).

(5) عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س/ ص (91).

(6) عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / جريدة أخبار الأدب عدد (14 شوال 1419 - 31 يناير 1999) ص (16) المقطع رقم (9).

(7) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (51) .

(8) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (42) .

(9) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / قصيدة (المعجزة) ص (51) .

(10)+ (11) - عبدالوهاب البياتي / بستان عائشة .

(12) + (13) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (76) / (79) .

(14) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (106) .

(15) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (102) .

(16) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (109) .

(17) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (85) .

(18) أريشكيجال وكما هو معروف، هي إلهة العالم السفلي في أساطير بلاد الرافدين، ولها أسماء أخرى، منها: (اركالا) و(كيجال). راجع في ذلك: فراس السواح / مغامرة العقل الأولى / الصادر عن دار سومر / ط7 / 1987 / ص (350).

(19) عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / م. س / ص (16) المقطع رقم (6) .

(20) عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (101) .

(21) عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / م. س / ص (16)/ المقطع رقم (5) .

(22) عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (125) .

(23) عبدالوهاب البياتي / ينابيع الشمس "السيرة الشعرية" / م. س / ص (52) .

(24) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (63) .

(25) عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (29) .

(26) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (64) .

(27) عبدالوهاب البياتي / بكائية إلى حافظ الشيرازي/ دار الكنوز الأدبية / ط1 / 1999.

(28) عبدالوهاب البياتي / بكائية إلى حافظ الشيرازي / م. س / ص (23) .

(29) عبدالوهاب البياتي / نصوص شرقية / م. س / ص (16) / المقطع رقم (17).

(30) عبدالوهاب البياتي / الكتابة على الطين / م. س / ص (61 -62) .

(31) عبدالوهاب البياتي / كتاب البحر / م. س / ص (90) .

(32) عبدالوهاب البياتي / بكائية إلى حافظ الشيرازي/ م. س / راجع في ذلك ص (35) وما بعد.

هوامش الفصل الرابع :

(1) محمود درويش / أعراس / دار العودة / ط1 / 1977 / قصيدة أحمد الزعتر – ص (35 – 36)

(2) محمود درويش / لماذا تركت الحصان وحيداً / دار الريس / ط1/ 1995/ عدد الصفحات (168).

هوامش الفصل الخامس :

(1) أدونيس / الأعمال الشعرية الكاملة "المجلد الثاني" / دار العودة – بيروت / ط5/ 1988 ص 715 / 716 -717.

(2) يوسف سامي اليوسف / الشعر العربي المعاصر/ منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق/ 1980 ص187 -188.

(3) فلسفة الحداثة / فتحي التريكي – رشيدة التريكي / مركز الإنماء القومي/ بيروت/ 1992/ ص 25.

(4) راجع ص 195 - فصل: سِفْر التنّين من كتاب مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة "سورية وبلاد الرافدين" / فراس السواح / ط7/ 1987 سومر للدراسات والنشر والتوزيع.

(5) أدونيس / الأعمال الشعرية الكاملة "المجلد الثاني" / دار العودة – بيروت / ط5/ 1988 المطابقات / راجع العناوين التالية: (قيس ص 437/ جلجامش ص 438/ النفّري ص 439 / أبو تمام ص 445 / بودلير ص446/ ريلكه ص 447 /أبو نواس ص 448 / الهامش – امرؤ القيس ص 449) .

(6) أدونيس / المرجع السابق / المطابقات ص 430 / ص 443 .

(7) أدونيس /المرجع السابق / الأوائل ص 451 / أول الرواية ص 481 .

(8) أدونيس / المرجع السابق/ مفرد بصيغة الجمع / ص 497 .

(9) أدونيس / الكتاب " أمس المكان الآن " / دار الساقي / ط1/ 1995/ عدد الصفحات (380).

هوامش الفصل السادس:

(1) النقد الجمالي / تأليف أندريه ريشار/ ترجمة هنري زغيب/ منشورات عويدات / ط2/ 1989 ص(46 -47).

المحتوى

صدر للمؤلفة

- إلياذة الدم / شعر / دار الحوار / 1997
- نشور الأزرق / شعر / دار المرساة / 1998
- أوذيسا البنفسج / شعر / مركز الإنماء الحضاري / 1999
- الملحمة المجنونة / شعر / مركز الإنماء الحضاري / 2005
- برزخ اللهب / رواية / دار آرام / 1999
- الفارس الأزرق / قصة للأطفال / حازت جائزة الشيخة فاطمة آل نهيان / صادرة عن لجنتها العليا / 1997
- الفصول المجنونة / قصص للأطفال / اتحاد الكتاب العرب / 2001
- تحية إلى أطفال الانتفاضة / مجموعة مشتركة فازت نصوصها بمسابقة لوزارة الثقافة السورية / صادرة عنها / 2001
- فتاة التفاحة / رواية للأطفال / حازت جائزة وزارة الثقافة السورية / صادرة عنها 2005
- قلق النص ـ محارق الحداثة / نقد / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / 2003
- مغامرات شجرة البلوط / قصص للأطفال / المجلس الأعلى للأسرة / الشارقة / 2004
- قصائد بيئية / للأطفال / مجموعة شعراء / نصوص حازت جائزة وزارة التربية وSPANA / صادرة عن جامعة البعث ـ كلية الطب البيطري / 2004
- حكايات أندلسية / قصص لليافعين / إعداد وتأليف / مركز الإنماء الحضاري / 2006

- شاهد على التاريخ / دراسات مشتركة في مسرح الدكتور سلطان محمد القاسمي / دائرة الثقافة والإعلام/ 2005
- خليل جاسم الحميدي / أدباء مكرمون / مجموعة باحثين / اتحاد الكتاب العرب / 2004
- مشيمة السديم / مجموعة قصصية حازت جائزة الشارقة للإبداع/ دائرة الثقافة والإعلام / 2004
- فينيق الأبجدية / رواية / دار ناجي نعمان / 2006
- إيقاعات المختلف "الأدب الإماراتي نموذجاً"/ نقد/ دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة/2008
- هكذا تكلم الصلصال "سردية السرد"/ نقد/ دار عشتروت مع مؤسسة الناطق للإعلام/ بيروت/2009
- النجمة العجيبة / رواية للأطفال/ حازت جائزة وزارة الثقافة السورية في يوم الطفل العالمي/ ستصدر عنها قريباً
- نظمية أكراد/ أدباء مكرمون/ كتاب مشترك مع باحثين آخرين/ سيصدر قريباً عن اتحاد الكتاب العرب.
- مَحْوَاذَةَ/ شعر/ دار عشتروت بالتعاون مع مؤسسة الناطق للإعلام/ بيروت/ 2009.

إيميل المؤلفة ghaliauae@yahoo.com

أسرار البياض الشعري: موسيقى الحدس.. تفاعيل الرؤيا
غالية خوجة ـ سلسلة الدراسات (10)
دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2009 - 231 ص؛25 سم .

1 - 811.9009 خ و ج أ
2 - 801 خ و ج أ
3- العنوان 4 ـ خوجة
5 ـ السلسلة


اتحاد الكتاب العرب
Union des Ecrivains Arabes
Damas دمشق





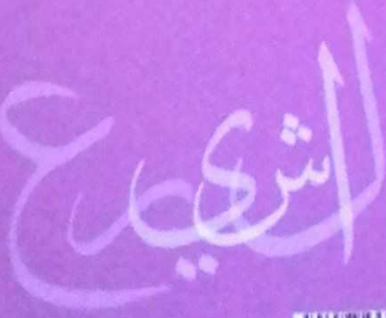
ما الشيفرة الإبداعية؟ وما الذي يجعل نصاً من النصوص شعراً؟ الكلمة الشعرية حمالة معان.. والرمز حمال أخيلة.. ولحدس الشعر تفعيلاته اللا مرئية: تفعيلة الغموض، تفعيلة الوضوح، تفعيلة الضمائر، تفعيلة الإشراق، تفعيلة البياض، تفعيلة الغياب، تفعيلة المحو، تفعيلة الأثر..... فكيف يصبح الفراغ موسيقياً؟ كيف تناور الجملة الشعرية على الإعتام والإضاءة والكشف؟ كيف تتعامل الصورة مع الكسوف الدلالي، والخسوف الماحي لعادات اللغة؟ وكيف تغوي الأسطورة الشعر الذي يغويها تاركين القارئَ في أشراكِ البياض المفخخ وتفعيلات الحدس؟ وكيف يتناغم البياض المخفي مع بصائر النص لينتج تفعيلات الرؤيا؟

إذا قلنا: الشعر مجهول ينبش في المجهول، فكيف لنا أن نقرأ احتمالات المجهولَـيْن؟

أليس الرمز هسهسة الغياب المضمرة في القصيدة؟ أليس الخيال الاستشرافي المثقف هو الفضاء الخالد للشعر الكوني العظيم؟ وكيفية انبثاقه هي المؤشر على ارتقائه، وهي الهيولى الواشية بمقاماته الإيحائية وبرازخه الجمالية؟

هل يكفي أن أقول: كلما ضاقت اللغة على الخيال، اتسعت أزمنة الاحتمال، وكلما ضاقت اللغة بالخيال تسطحت دلالات الدال..؟

إذاً: كيف للشعر أن يكون شعراً؟



السعر
(٣٠٠)ل.س داخل ال
(٣٥٠)ل.س خارج ا

ISBN 9879933428259

مطبعة
اتحاد الكتاب العرب